



KONINKLIJKE VLAAMSE ACADEMIE VAN BELGIE
VOOR WETENSCHAPPEN EN KUNSTEN

**ELFRIEDE JELINEK
STÜCKE FÜR ODER GEGEN
DAS THEATER ?**

9.-10. November 2006

Inge Arteel, Heidy Margrit Müller (Hg.)

CONTACTFORUM

De Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten coördineert jaarlijks tot 25 wetenschappelijke bijeenkomsten, ook contactfora genoemd, in de domeinen van de natuurwetenschappen (inclusief de biomedische wetenschappen), menswetenschappen en kunsten. De contactfora hebben tot doel Vlaamse wetenschappers of kunstenaars te verenigen rond specifieke thema's.

De handelingen van deze contactfora vormen een aparte publicatiereeks van de Academie.

Contactforum "Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater ?" (9.-10. November 2006,)

„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“, so lautet das inzwischen berühmt-berüchtigte Paradox, mit dem die Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek 1989 ihre Theaterprogrammatik zusammenfasste. Wurden ihre Theatertexte bis dahin vorwiegend als Literatur rezipiert, so haben seitdem mehrere Studien und Publikationen theaterästhetische oder dramaturgische Lektüren erprobt, dabei inspiriert von jüngeren theaterwissenschaftlichen Erörterungen über den „nicht mehr dramatischen Theater“ (Gerda Poschmann) oder das „postdramatische“ neue Theater (Hans-Thies Lehmann). Jelinek selbst hat sich immer wieder mit programmatischen Texten und Äußerungen an der Diskussion über die Eigenart ihrer Theatertexte beteiligt. Auf der Brüsseler Jelinek-Tagung *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater ?* (9.-10. November 2006) wurde die Herausforderung, die Jelineks Theaterstücke an das Theater stellen, von Teilnehmern und Teilnehmerinnen aus mehreren europäischen Ländern angenommen. Renommierter Spezialisten und Spezialistinnen trafen mit angehenden Jelinekforschern und -forscherinnen zusammen. Ein Ziel der Konferenz war es, den Stellenwert des jelinekschen Theaters genauer zu umreißen, und zwar in dem Kontext der Theatergeschichte und der Geschichte der Aufführungspraxis. Außerdem strebte die Konferenz die Auseinandersetzung zwischen Germanistik und Theaterwissenschaft an, da Jelineks Theaterstücke zum interdisziplinären Dialog zwischen philologischer, dramaturgischer und aufführungsbezogener Analyse geradezu herausfordern. Der vorliegende Band umfasst die überarbeiteten Vorträge der Tagung.



KONINKLIJKE VLAAMSE ACADEMIE VAN BELGIE
VOOR WETENSCHAPPEN EN KUNSTEN

**ELFRIEDE JELINEK
STÜCKE FÜR ODER GEGEN
DAS THEATER ?**

9.-10. November 2006

Inge Arteel, Heidy Margrit Müller (Hg.)

CONTACTFORUM

Handelingen van het contactforum “Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater ?” (9-10 november 2006, hoofdaanvrager : Prof. Dr. Heidy Margrit Müller, Vrije Universiteit Brussel) gesteund door de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten.

Afgezien van het afstemmen van het lettertype en de alinea's op de richtlijnen voor de publicatie van de handelingen heeft de Academie geen andere wijzigingen in de tekst aangebracht. De inhoud, de volgorde en de opbouw van de teksten zijn de verantwoordelijkheid van de hoofdaanvrager (of editors) van het contactforum.



KONINKLIJKE VLAAMSE ACADEMIE VAN BELGIE
VOOR WETENSCHAPPEN EN KUNSTEN

Paleis der Academiën
Hertogsstraat 1
1000 Brussel

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form, by print, photo print, microfilm or any other means without written permission from the publisher.

© Copyright 2008 KVAB
D/2008/0455/??

Printed by *Universa Press, 9230 Wetteren, Belgium*



KONINKLIJKE VLAAMSE ACADEMIE VAN BELGIE
VOOR WETENSCHAPPEN EN KUNSTEN

Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater ?

INHALT

Theater trotz allem. Vorwort	9
<i>Inge Arteel</i>	
Durch den Text gehen	15
<i>Ulrike Haß</i>	
Schiller <i>offshore</i> : Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks <i>Ulrike Maria Stuart</i>	29
<i>Evelyn Annuß</i>	
Von der nach-protagonistischen Figur zum Chor : Einar Schleefs Inszenierung <i>Ein Sportstück</i>	43
<i>Christina Schmidt</i>	
Jelineks schöpferische Zerstörungswut : die Alpendramen (<i>In den Alpen, Das Werk</i>) . . .	51
<i>Gérard Thiériot</i>	
Anlehnung und Differenz. Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht	59
<i>Moritz Schramm</i>	
„Comme des suppliciés que l’on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers“. Jelinek/ Artaud : Grausamkeit, Komik, Katharsis	71
<i>Susanne Böhmisch</i>	
Der Körper als Accessoire und andere Verstöße gegen das Lustprinzip. Zur aggressiven Rezeption von Jelineks Theater	81
<i>Veronique Liard</i>	
Körper und andere Texte. <i>Ein Sportstück</i> und <i>Ulrike Maria Stuart</i>	89
<i>Katharina Pewny</i>	
Körper zwecklos ? Zur Theatralität in Elfriede Jelineks Theater texts	99
<i>Stefan Krammer</i>	

„Machen Sie was Sie wollen.“ Zum Verhältnis von Autorin und Regietheater in den Inszenierungen von Elfriede Jelineks Raststätte (Castorf), <i>Ein Sportstück</i> (Schleef) und <i>Das Werk</i> (Stemann)	107
<i>Gabriele Dürbeck</i>	
Elfi Elektra und die Autorin – <i>Echt sind nur wir</i> . Zu Einar Schleefs <i>Sportstück</i> -Inszenierung	123
<i>Nicole Kandioler</i>	
TheaterSport. Einar Schleef bewegt Elfriede Jelinek. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Sprache	131
<i>Stefan Tigges</i>	
„Was bleibt aber, stiften die Dichter“ ? Über den Umgang mit der Tradition in Text und Inszenierungen von <i>Wolken. Heim</i>	143
<i>Andrea Geier</i>	
„Wer ist denn schon zu Hause bei sich ?“ Elfriede Jelineks Poetologie des ‚Verdämmerns‘ in <i>er nicht als er</i> (zu, mit Robert Walser)	155
<i>Nina Birkner</i>	
Theaterlegenden. Paula Wessely im Werk Elfriede Jelineks	165
<i>Urte Helduser</i>	
Jelineks ‚Bergstücke‘ – Ein neuer Mythos ?	175
<i>Wolfgang Straub</i>	
Sagen, was sonst kein Mensch sagt. Elfriede Jelineks Theater der verweigerten Komplizenschaft	183
<i>Sandro Zanetti</i>	
Ein Nobelpreis für die Subversion ? Aporien der Subversion im Theater Elfriede Jelineks	193
<i>Thomas Ernst</i>	
Elfriede Jelineks Theater der Skandale. Die Österreichsatiren <i>Burgtheater, Präsident Abendwind und Stecken, Stab und Stangl</i>	203
<i>Viktoria Helfer</i>	
Genderperformanz als Theaterperformanz bei Elfriede Jelinek	215
<i>Mireille Tabah</i>	
Nora revisited. Konstruktion und Performanz der Geschlechterrolle in <i>Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften</i>	225
<i>Barbara Obst</i>	
Die Rezeption Ibsens in Jelineks Theaterstück <i>Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften</i>	233
<i>Ester Saletta</i>	

Polemik und rhetorische Verkörperung in Jelineks <i>Das Werk, Der Tod und das Mädchen, Bambiland</i>	241
<i>Gunther Martens</i>	
Zur Gewalt der Bilder in Jelineks <i>Prinzessinnendramen</i>	253
<i>Karl Ivan Solibakke</i>	
Siglenverzeichnis	263
Biobibliographische Notizen	265

THEATER TROTZ ALLEM VORWORT

Inge Arteel

*FWO Vlaanderen
Vrije Universiteit Brussel*

In seinem Buch *Images malgré tout* (2003) veröffentlicht der französische Bildwissenschaftler Georges Didi-Huberman¹ einen Text über vier einzigartige Bilder, vier heimlich gemachte Dokumentarfotos der Krematorien im Vernichtungslager Auschwitz. Die Diskussion, die die Erstveröffentlichung dieses Textes im Jahr 2000 auslöste, nimmt Didi-Huberman im zweiten Teil seines Buches zum Ausgangspunkt für die Darlegung einer Ethik des Bildes, nicht nur in Bezug auf die Un/Darstellbarkeit des Holocaust, sondern auch auf den Umgang mit Macht und Ohnmacht des Bildes im Allgemeinen.

Die vier Bilder von Auschwitz wurden nach dem Krieg mehrfach reproduziert, jedoch – so belegt Didi-Hubermans Rekonstruktion ihrer Rezeptionsgeschichte – auch manipuliert. Die vorgenommenen Eingriffe zielten entweder auf die Umgestaltung der Bilder in klar erkennbare Ikonen des Grauens – jede Spur der Verschwommenheit wurde retuschiert; manche Gestalten wurden sogar mit einem identifizierbaren Gesicht und Körper versehen – oder auf die Beseitigung der vermeintlich dokumentarisch nicht relevanten Bildmerkmale: Die dunklen Ränder, die wenigstens in einem Fall auf das Gebäude des Krematoriums verweisen sollen, in dem sich der Häftling versteckt hatte um die Leichen zu fotografieren, wurden weggeschnitten.

Sowohl in der ausführlichen Bildanalyse als auch in seiner allgemeinen Bildtheorie spricht sich Didi-Huberman gegen das Bilderverbot aus, das in der Nachkriegszeit über den Holocaust verhängt wurde und bis auf heute von mehreren Forschern und Künstlern verteidigt wird. Nur wer dem Bild die absolute Wahrheit zutraue und abverlange, verzichte lieber auf Bilder des Holocaust, so der Autor. Dagegen betrachtet er Bilder nicht als Offenbarungen absoluter Wahrheit, sondern vielmehr als grundsätzlich fragmentarische und unzureichende Wahrheitsmomente, die sich auf der Schwelle zwischen Unmöglichkeit und Notwendigkeit ereignen.² Gerade in den Lücken, in der Mangelhaftigkeit – in der Unschärfe und den dunklen Rändern zum Beispiel – liege die ethische Kraft des Bildes: Es öffnet einen Riss, einen Blick

¹ Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*. Paris: Minuit 2003. Deutsche Übersetzung: *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink 2007.

² Die Unzulänglichkeit, die für die Sprache gilt, trifft laut Didi-Huberman auch auf das Bild zu: „Il n’y a pas plus d’image, une qu’il n’y aurait de mot, de phrase ou de page, uniques pour dire le tout d’un réel quel qu’il soit. [...] *l’Unique* veut réduire sans reste la multiplicité des singularités lacunaires. [...] Ne faut-il pas faire avec les impuretés, les lacunes de l’image, ce qu’il faut faire – se débrouiller, se débattre – avec les silences de la parole?“ Ebd., S. 154 f.

in den Abgrund der menschlichen Leiden, aus dem wir lernen können, dass wir, um der Vergangenheit zu gedenken, die ‚Einbildung‘, die Imagination *trotz allem* brauchen.³

Mit ihrem Theater schreibt sich Elfriede Jelinek explizit in die Auseinandersetzung über die Un/Darstellbarkeit und Un/Vorstellbarkeit des Holocaust und der Verbrechen gegen die Menschlichkeit überhaupt ein. Das Theater als Medium der Vorstellung wird in Jelineks Theatertexten zu einem Raum umgestaltet, der die Unmöglichkeit der Vorstellbarkeit wie auch die Notwendigkeit des Sichtbarmachens reflektiert. Jelineks Dekonstruktion mythisch erstarrter Bilder und ihre Kritik der omnipräsenten und -potenten Bildmedien werden von einer Faszination für den Bilderkult und die serielle Reproduzierbarkeit von Bildern begleitet. Gerade der Serialität versucht ihr Theater ein Widerstandspotenzial abzugewinnen: Jelineks Theatertexte öffnen einen Bildraum für verschobene, inkongruente und indifferente – d.h. nicht instrumentalisierbare – Bildserien, die mit ihrem stotternden Rhythmus jeglicher individualisierenden Porträtierung oder authentischen Dokumentation zuwider laufen.⁴ Es ist nicht Jelineks Anliegen, die weggeschnittenen dunklen und unscharfen Ränder wahrhaft zu *rekonstruieren*. Vielmehr treiben diese Ränder, diese nachlebenden, spukhaften Todesreste („La mort fait des *restes*“⁵) in ihrer unaufhebbaren Abwesenheit die serielle Bildmaschinerie an. So werden Bilder als Störsender *konstruiert*, die verhindern, dass die verschwundenen Opfer der Geschichte als transparente Abbilder eingerahmt und aufgehängt würden. Denn dies käme einem Rückgängigmachen der Auslöschung, einem nochmaligen Abtöten der Toten gleich – und einer abgeschlossenen Sühne für Verbrechen und Verdrängung. Als exemplarisch für diese Arbeitsweise sei hier auf das Stück *Totenauberg* verwiesen und auf den dortigen ‚störenden‘ Einsatz einer zunächst authentisch anmutenden Filmsequenz, die „jüdische Menschen“ zeigt, die sich „zum Transport [sammeln]“. Die Sequenz wird als „ein alter Dokumentarfilm“ präsentiert, wofür aber keinerlei Quellenangabe bürgt. Die Authentizität dieser Bilder wird somit sofort in Frage gestellt: Vielleicht beruhen sie ja zur Gänze auf ‚Einbildung‘, auf Spielfilmfragmenten über den Holocaust zum Beispiel; dennoch üben sie als Teil der Konstruktion des Stücks eine starke Wirkung aus. Die Sequenz wird im Laufe des Stücks in variierender Wiederholung abgewandelt und mit mehreren, teils widersprüchlichen Bedeutungen kontaminiert.⁶

Der Theaterbildraum wird somit um einen Kern der Abwesenheit, des Verschwundenen, konstruiert. Die Leere deutet auf eine Lücke in der Darstellbarkeit hin; die Konstruktion offenbart aber die Leere nicht, sondern verschleiert den Blick auf sie. In Jelineks Theaterästhetik wird diese Verschleierung u.a. von dem Bühnenvorhang metonymisch angedeutet. Jelineks Bühne ist eine mit Vorhängen behangene Fläche. Die vielschichtigen, verschleiernenden Vorhänge tragen in ihren Falten die historischen Bedeutungssplitter und Diskursfragmente in sich. Trotz der inhaltlichen Überfrachtung bleibt dieser Faltenraum leer, weil er der Sehnsucht nach einem Erscheinen, einem Porträt der Verschwundenen zuwider läuft: Zwischen den Falten klafft die Grundlosigkeit der seriellen Darstellung: „Die Leere wird immer nur einer andren Leere geöffnet, der Vorhang wird immer nur vor einem andren Vorhang aufgezo- gen.“⁷ Die Auseinandersetzung mit Jelineks Theatertexten gleicht einer Bewegung durch diese Schichten hindurch, einer Bewegung, die Jelinek als ‚Fallen‘ oder

³ Ebd., S. 56. Vgl. S. 198 ff. für eine Ausführung über die Ethik der Imagination, welche die Schrecken nicht ‚auf das richtige Maß‘ (*proportionnalité*) zurückführt, sondern gerade mit der *Disproportion* zwischen dem Geschehen und der (sprachlichen, bildlichen) Imagination arbeitet.

⁴ Vgl. zur seriellen Darstellung bei Jelinek: Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005. S. 33 ff.

⁵ Didi-Huberman: *Images malgré tout*. S. 207.

⁶ Vgl. zu *Totenauberg* Arteel, Inge: „Elfriede Jelineks kinematographisches Theater.“ In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater.“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens Verlag 2007. S. 23-31. Vgl. auch ebd., S. 32 f., für die Diskussion über diese Filmsequenz.

⁷ Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).“ (2006) www.elfriedejelinek.com

„Geworfen werden“ versteht und als „Sturz in den [Theater]Graben“ metonymisch benennt.⁸ Die Bewegung wird sogar mit einem Sturz in die Hölle verglichen: „als würden die Körper aus Kübeln dorthin ins Feuer geschüttet“⁹. Der Vergleich der Wirkung ihres Theaters mit einem Höllensturz macht aus uns, den Rezipienten, Schuldige, die – wohl für unseren Gehorsam gegenüber der Macht des Bildes, für unsere voyeuristische Sehnsucht zum Beispiel, Katastrophen und deren Opfer anzuschauen und diese für welche Zwecke auch immer zu instrumentalisieren – büßen sollten. Zugleich wird hier auch ein Moment der Selbstparodierung der Autorin wirksam: Einerseits führt sich die auktoriale Instanz, die unsichtbar oben im Theater in ihrer Loge sitzt, als Göttin auf, die uns zu dieser Höllenfahrt zwingen will. Andererseits ist die göttliche Autorin ebenfalls machtlos: Im Theater ist sie der Macht des Regisseurs unterworfen, dessen Allmacht freilich ihrerseits von den Schauspielern durchkreuzt wird. Diese wiederum müssen den Kampf mit dem Text bestehen, der sich um Stimm- und Ortlosigkeit und die leere Mitte der Vorstellung dreht. So droht allen Beteiligten dasselbe Schicksal: „Die Halteseile reißen, und wir werden gewiß gleich alle miteinander ins Leere stürzen.“¹⁰

Der Sturz verursacht neue Faltenwürfe, vielleicht sogar Risse im Stoff. Zwar geben diese nie den Blick auf *die* historische Wahrheit frei – an kathartische Erlösung wird nicht geglaubt –, aber der „Sprung in den Abgrund, der sich über die Macht hinwegsetzt, etwas sehen zu wollen, etwas gezeigt zu bekommen“¹¹, lässt die Rezipienten wenigstens „blinzeln“ und öffnet vielleicht, wie Heiner Müller schrieb, einen „Sehschlitz in die Zeit“¹². Aus diesen Rissen spritzen uns die durchaus nicht beruhigenden Erkenntnisse wie „ein heißer kleiner Dampfstrahl, ein wässriger Blitz“¹³ direkt ins imaginierende Auge.

Auf der Brüsseler Jelinek-Tagung *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?* (9.-10. November 2006) wurde die Herausforderung der jelinekschen Machtprobe von Teilnehmern/innen aus mehreren europäischen Ländern angenommen. Renommiertere Spezialisten/innen trafen mit angehenden Jelinekforschern/innen zusammen. Ein Ziel der Konferenz war es, den Stellenwert des jelinekschen Theaters genauer zu umreißen, und zwar in dem Kontext der Theatergeschichte und der Geschichte der Aufführungspraxis. Außerdem strebte die Konferenz die Auseinandersetzung zwischen Germanistik und Theaterwissenschaft an, da Jelineks Theaterstücke zum interdisziplinären Dialog zwischen philologischer, dramaturgischer und aufführungsbezogener Analyse geradezu herausfordern. Der vorliegende Band umfasst die überarbeiteten Vorträge der Tagung. Die für diese Ausgabe vorgenommene Einteilung nach Schwerpunkten ist zum Teil kontingent und nicht absolut gemeint; in den meisten Beiträgen wird erfreulicherweise eine interdisziplinäre Perspektive gewählt.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Theatergraben (danke, Corinna!).“ (2005) www.elfriedejelinek.com

⁹ Jelinek, Elfriede: „In einem leeren Haus.“ (2003) www.elfriedejelinek.com Vgl. auch Jelineks Text „Der Fall der Körper“ über Peter Paul Rubens’ Gemälde *Das kleine Jüngste Gericht*. Ebd.

¹⁰ Jelinek: „In einem leeren Haus.“ Vgl. Fatima Naqvis Analyse von Jelineks Theater als Vorführung einer Machtprobe. Naqvi, Fatima: *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood*. New York: Palgrave MacMillan 2007. S. 175 ff.

¹¹ Jelinek: „Theatergraben.“

¹² Müller, Heiner: „Bildbeschreibung.“ In: Haß, Ulrike (Hg.): *Ende der Vorstellung. Heiner Müller Bildbeschreibung*. Berlin: Theater der Zeit 2005. S. 17.

¹³ Jelinek: „Theatergraben.“

Die beiden Eröffnungsvorträge wurden von **Allyson Fiddler** und Ulrike Haß gehalten.¹⁴ **Ulrike Haß** bringt in ihrem Beitrag anhand der Stichworte *Sprache, Figur, Visualität, Bildhaftigkeit* und *Sprechakt* die wechselseitige Beziehung zwischen Jelinek und dem Theater seit den achtziger Jahren auf den Punkt. Haß betont den tiefgreifenden Einfluss des Kinos auf das moderne Theater. In der französischen Kinotheorie findet sie analytische Instrumente, um den figurativen Visualisierungszwang mancher Jelinek-Inszenierungen als Missverständnis zu widerlegen und die „gerissene Beziehung“ von Jelineks Texten zum Theater als Bildraum offen zu legen.

Mehrere Beiträger/innen setzen sich – auf unterschiedliche Weise – mit dem Verhältnis von Jelineks Theater zur Theatergeschichte auseinander. In ihrer akribischen Lektüre von *Ulrike Maria Stuart* untersucht **Evelyn Annuß** die Bedeutung von Friedrich Schiller für Jelineks „nichtdramatischen Gebrauch von Chorfigur und getakteten Stimmen allegorischer personae“. Die Theaterästhetik beider Autoren richtet sich gegen das Illusionstheater und gegen eine Psychologisierung oder Vermenschlichung der Figuren. Jelinek schreibt aber Schillers Ästhetik nicht einfach weiter, sondern bringt sie in ein „gegenrhythmisches Stolpern“, das zur Reflexion über die Rhetorizität jeglichen souveränen Sprechens anregt, sei es in den Palästen wie bei Schiller, oder in den Knästen, wie sie heute vom *war on terrorism* produziert werden. **Christina Schmidt** untersucht am Beispiel von Einar Schleefts *Sportstück*-Inszenierung die Beziehung von Jelineks nach-protagonistischen Figuren zur antiken Chorfigur. Im Zentrum ihres Beitrags steht die Elfi Elektra-Figur als Wiedergängerin der tragischen Elektra. **Gérard Thiériot** erörtert anhand von Jelineks ‚Alpendramen‘ und mit Rekurs auf Aristoteles und Brecht, wie Jelinek das Theater in seinen „ursprünglichsten Ansätzen“, nämlich als totalitäre „Waffe des Stärkeren“ dekonstruiert, indem sie „Unordnung“ stiftet. Auch **Moritz Schramm** behandelt das Verhältnis von Jelinek zu Brecht, insbesondere die Frage, ob Jelineks Theaterauffassung eine Radikalisierung oder aber eine Abwendung von Brechts Konzepten beinhaltet. Schramm konstatiert zwischen Brecht und Jelinek eine grundlegende Differenz in der Einstellung zur Theatralik der Sprache. Im Mittelpunkt des Beitrags von **Susanne Böhmisch** steht der Vergleich zwischen Jelineks Theaterästhetik und Antonin Artauds Theaterutopie. Böhmisch kommentiert das Verhältnis aus theaterhistorischer und -ästhetischer Perspektive und widmet dem Ineinanderwirken von Komik und Grausamkeit bei Jelinek besondere Aufmerksamkeit. **Veronique Liard** setzt sich mit den aggressiven Reaktionen auseinander, die Jelineks Person und Werk auslösen. Sie geht in ihrer Analyse u.a. von Freuds und Artauds Schriften über das Theater aus und untersucht, wie sich Jelineks Theaterauffassung zu deren Thesen verhält.

Die Rolle des Körpers in Jelineks Theaterästhetik ist das Thema zweier Beiträge. **Katharina Pewny** stellt sich – mit Blick auf die Entwicklungen in der Theaterwissenschaft – die Frage, wie Körper in Jelineks Theater ‚gelesen‘ werden können. Traumatheoretisch orientiert ist ihre textuelle Analyse der Körper in *Ein Sportstück*; in Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* untersucht Pewny die Körper und ihre Bewegungen als „Träger des politischen Sinns“. **Stefan Krammer** nimmt Jelineks Essay „Sinn egal. Körper zwecklos.“ zum Ausgangspunkt für seine Darlegungen, wie in der Aufführung – aber auch schon im Akt des Lesens – der Text als entfleischter, künstlicher Körper aufersteht. Die Stimme spielt in diesem Prozess laut Krammer eine wesentliche Rolle.

¹⁴ Vgl. für Allyson Fiddlers Vortrag ihren Aufsatz „Im Netz der Moral: Monologe, Massenmedien und Mythologie in Elfriede Jelineks *Babel*.“ In: Barnett, David, Moray McGowan and Karen Jürs-Munby (eds.): *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? Theater der Zeit* 2006. S. 101-112. An der Brüsseler Tagung hat Fiddler die ‚Froschperspektive‘ in *Babel* näher erläutert, und zwar sowohl im Hinblick auf Jelineks intertextuelle Bezugnahme auf Aristophanes’ Komödie *Die Frösche* als auch als dramaturgischen Eingriff in die Stemmann-Aufführung.

Das Verhältnis von Jelineks Theater zur (Geschichte der) Aufführungspraxis bildet einen weiteren Schwerpunkt. Anhand einer eingehenden Analyse von drei Jelinek-Inszenierungen (von *Raststätte*, *Ein Sportstück* und *Das Werk*) so wie deren Rezeption erörtert **Gabriele Dürbeck** die Entwicklung im Verhältnis zwischen der Autorin und dem Regietheater. Diese Entwicklung wird durch eine zunehmende Freigabe des Textes für das Regietheater gekennzeichnet, eine Freigabe, die mit einer immer radikaleren Selbstreflexion der Autorinnen-Position einhergeht. **Nicole Kandioler** konzentriert sich auf die „Demontage des Autorinnen-Subjekts“, wie sie in Jelineks *Sportstück* und in dessen Inszenierung durch Einar Schleef stattfindet, und deren Konsequenzen für das Regisseur-Subjekt. Auch **Stefan Tigges** widmet sich Einar Schleefs *Sportstück*-Inszenierung. Tigges erläutert, wie Schleef sich als Gesamtkünstler in den Text einschreibt und die Aufführung zu einem „Totaltheater“ werden lässt, wobei er vor allem die optischen und akustischen Reize und die Bühne als Bildraum hervorhebt.

Jelineks Kunst des Zitierens hat mehrere Beiträge/innen angeregt. **Andrea Geier** widmet sich Jelineks „totalisierender Amalgamierung“ der literarischen und geistesgeschichtlichen Tradition in *Wolken. Heim.*, namentlich der Hölderlin-Rezeption Heideggers. Diese Praxis, so ergibt Geiers philologische Lektüre, enthält eine selbstreflexive Kritik des Zitierens und Rezipierens als gewaltsamer Verfahren. **Nina Birkner** erforscht Jelineks Autorschaftskonzept des ‚Verschwindens‘ und wie dieses sich – mit Robert Walser als intertextueller Bezugsfigur – in dem Band *Jelineks Wahl*, in dem Theatertext *er nicht als er* und in dessen Inszenierung durch Jossi Wieler manifestiert. **Urte Helduser** untersucht die beiden Wessely-Texte, *Burgtheater* und „Erlkönigin“, anhand der Spuren der ‚legendären‘ Figur Paula Wessely darauf hin, wie sich der „entpersonalisierte Theatertext“ und das „Personenzitat“ zueinander verhalten. Die zunehmende Dekonstruktion des ‚natürlichen‘ Körpers veranschaulicht die Radikalisierung von Jelineks postdramatischer Ästhetik. In dem Beitrag von **Wolfgang Straub** rücken Jelineks ‚Bergstücke‘ – *Totenauberg*, *In den Alpen*, *Das Werk* – in den Mittelpunkt. Straub analysiert die intertextuellen Bezüge zum Bergmythos in der (männlichen) Bergliteratur und Jelineks Dekonstruktion des mythisch geprägten Kraftwerks Kaprun.

Auch das subversive Potenzial in Jelineks Theaterästhetik wird mehrmals thematisiert. Für **Sandro Zanetti** besteht Jelineks ‚anderes Theater‘ darin, dass es den „schlechten Zirkel“ durchbricht, wonach das Rollenspiel des Alltags auf der Bühne einfach und naiv verdoppelt wird. Vielmehr betont Jelinek die Differenz und die Subversivität in der Wiederholung. Ihre Zitattechnik ‚spielt‘ dabei eine wesentliche ‚Rolle‘. **Thomas Ernst** untersucht die subversiven inhaltlichen und formalen Merkmale von *Wolken. Heim.* sowie Jelineks Subversion des Theaters als Institution. Paradoxerweise lässt sich aber rezeptionsgeschichtlich eine zunehmende Kanonisierung Jelineks feststellen, was von der Autorin wiederum ironisch reflektiert wird. **Viktoria Helfer** analysiert die Rezeption von Jelineks ‚Skandalstücken‘ *Burgtheater*, *Präsident Abendwind* und *Stecken, Stab und Stangl* im Kontext der damaligen politischen Entwicklungen in Österreich und erörtert, wie die Stücke die Tradition des Wiener Volkstheaters fortsetzen.

Mit Subversion lassen sich sehr gut die Konzepte Gender und Performanz verbinden. **Mireille Tabah** liest Jelineks Theater als dekonstruktive Performanz des vorherrschenden ‚phallogozentrischen‘ Weiblichkeitsdiskurses. Jelinek arbeitet mit Verfahren der Dezentrierung und parodistischen Umkehrung, wie Tabah mit ihrer Lektüre von *Die Wand* und dem *Babel*-Monolog „Margit sagt“ belegt. Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* steht im Zentrum des Beitrags von **Barbara Obst**. Unter Verweis auf die Gender-Theoretikerinnen Judith Butler und Teresa de Lauretis analysiert Obst Jelineks Dekonstruktion von Ibsens *Nora* als Klassiker der Frauenemanzipation. Auch **Ester Saletta**

widmet sich Jelineks *Nora*-Stück und deren Ibsen-Rezeption, sowohl mit Blick auf die theatergeschichtliche Entwicklung als auf die Inszenierung der Geschlechterdichotomie.

Rhetorizität und die Gewalt der Zeichen stehen, *last but not least*, in zwei Beiträgen im Mittelpunkt. **Gunther Martens** untersucht Jelineks rhetorische Figürlichkeit und deren Bühnentauglichkeit, namentlich in den neueren Theatertexten, in denen eine Autorfunktion mit ins Spiel der sprachlichen Gewalt gebracht wird (*Das Werk, Der Tod und das Mädchen* und *Bambiland*). **Karl Ivan Solibakke** erläutert, wie Jelinek in den *Prinzessinnendramen* Walter Benjamins Konzept des dialektischen Bildes einsetzt, um die überlieferten Zeichen des abendländischen kulturellen Gedächtnisses zu dekonstruieren. Jelinek stellt nicht nur die ihnen inhärente Gewalt und Tödlichkeit aus, sondern sieht sich auch mit der Gewalt des eigenen Schreibens konfrontiert.

Verweise auf Jelineks Texte werden mittels eines vereinheitlichten Siglensystems vorgenommen. Die Sigle verweist nur auf den Titel, nicht auf die Ausgabe. Bei der ersten Erwähnung eines Titels wird jeweils die von dem/der Beiträger/in verwendete Ausgabe in den Anmerkungen vermerkt.

Folgende Instanzen haben mit finanzieller und logistischer Unterstützung die Organisation der Tagung und den Druck des vorliegenden Bandes ermöglicht: das Österreichische Kulturforum der Österreichischen Botschaft in Brüssel, der Fonds für wissenschaftliche Forschung – Flandern (FWO) und die *Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten*. Für die großzügige Unterstützung sei ihnen herzlich gedankt. Ein besonderes Dankeswort gebührt Prof. Dr. Heidy Margrit Müller für die hervorragende Kooperation bei der redaktionellen Bearbeitung dieses Bandes.

DURCH DEN TEXT GEHEN

Ulrike Haß

*Ruhr-Universität Bochum
Institut für Theaterwissenschaft*

Durch den Text gehen? Kann man durch *einen Text* gehen wie durch einen Wald? Ist der Text eine Landschaft? Wo sollte diese liegen? Und wenn sie keinen Ort auf einer Landkarte hat, wo würden wir ihre Lage annehmen? In der Phantasie? Der Imagination? In der Geschichte kollektiver Imaginationen, wie sie zum Zeitalter des Buchdrucks gehören und sich heute, in den Zeiten des Netzes, als veraltet darstellen? Verdankt sich die Formulierung, durch den Text zu gehen wie durch eine Landschaft, nur der Trägheit einer Metapher?

Oder ist dieses *durch* im Sinne eines Mittels aufzufassen, durch das man gehen kann: Kann man durch einen Text gehen, so wie man durch die Hilfe eines Stocks gehen kann oder mit Hilfe geeigneten Schuhwerks? Ist der Text ein Mittel, mit dem ich mich fortbewegen kann? Ein Verkehrsmittel, mit dem ich mich an neue Ufer und in andere Welten katapultieren kann? Ein Fahrzeug, geeignet zur Maximierung von Erfahrung?

Oder meint das Paradox in dieser Formulierung, ich sollte durch den Text *gehen* anstatt meine Beine, Füße, Muskeln, Sehnen, meinen Gleichgewichtssinn, meine Kreislauf- und Organtätigkeit dafür einzusetzen? In diesem Sinn verlassen wir den Bereich der Metaphern, die zum Buch und zur Leselust gehören und nähern uns dem Theater, indem wir uns die Tatsache vor Augen halten, dass niemand durch einen Text gehen kann. Das ist völlig unmöglich. Und dennoch wird genau dies vom Schauspieler verlangt, der es mit Texten von Elfriede Jelinek zu tun bekommt.

Ich möchte im Folgenden verschiedene Etappen der Auseinandersetzung des Theaters mit Jelinek und umgekehrt, der Auseinandersetzung Jelineks mit dem Theater charakterisieren. Dabei fällt eine deutliche Verschiebung der Schwerpunkte dieser Auseinandersetzung auf, die ich hier zunächst in Bezug auf die verschiedenen Dekaden in den Blick nehmen möchte. Die Schwerpunkte lassen sich für die 1980er Jahre unter die Stichworte *Sprache* und *Figur* subsumieren, in den 1990er Jahren gelten sie dem Aspekt der fraglichen *Visualität* und *Bildhaftigkeit* eines Theaters, in dem es vorrangig um das *Sprechen* geht und drittens gelten sie Fragen nach dem *Sprechakt* selbst. Diese Schwerpunktbildungen in der Auseinandersetzung mit dem Theater Elfriede Jelineks finden vor dem Hintergrund statt, dass die vielfältigen Bezüge zwischen Text, Körper, Bild im Theater, zwischen Textkörper und Körperbild, zwischen Sprache und Sprechen, zwischen Sichtbarem und Hörbarem in einer komplexen Struktur zueinander geordnet vorliegen, so dass sich kein Teilchen davon herauschneiden lässt, ohne andere Elemente oder Ebenen in Mitleidenschaft zu ziehen, zu bewegen oder zu beeinträchtigen. Das macht die ganze Sache so schwierig. Die Theatertheorie ist ziemlich weit davon entfernt, die vielfältigen Bezüge zwischen den verschiedenen Ebenen und Elementen in ihrer grundlegenden Struktur zu erfassen und zu

einem umfassenden Bild zusammensetzen zu können. Gleichzeitig ist jedoch auch fraglich, ob sie sich dies überhaupt zum Ziel setzen sollte. Von daher führen die Fragen, die durch die Anforderungen der Texte Elfriede Jelineks für das Theater entstehen, mitten in das Theater hinein.

Um die verschiedenen Etappen der Auseinandersetzung besser situieren zu können, soll eine Erläuterung jener klassischen Vereinbarungen, mit denen die Theatertheorie und die szenische Praxis heute immer noch hadern, vorausgeschickt werden: Sie stammen aus der Epoche des bürgerlichen Theaters und dessen Prinzip der audio-visuellen Verschränkung unter der Leitidee des Bildes. Es handelt sich um ein dreiteiliges Prinzip: *audio*, *visio* unter den Bedingungen des Bildes/*tableau*. Ich will es vorab kurz darstellen und wähle dazu, der größeren Anschaulichkeit halber, das Beispiel des Film-Dispositivs.

Mit dem Tonfilm wird das Gesprochene, gemeinsam mit den anderen Elementen des Akustischen, zu einer Komponente des visuellen Bildes. Dieses ist nicht mehr ein nur gesehenes Bild wie im Stummfilm, wo es von einem nur gelesenen Bild mit Schrift begleitet und unterbrochen wird. Vielmehr wird das visuelle Bild des modernen Kinos erst durch den hörbaren Sprechakt lesbar. Diese klassische Arbeitsteilung und Verschränkung von Sichtbarem und Hörbarem im Namen oder unter der Ägide des Bildes, so dass der hörbare Sprechakt nicht nur Teil eines Bildes, sondern selbst hörbares Bild ist, das zusammen mit einem visuellen Bild das Ensemble des Bildes/*image* ergibt – diese klassische Verschränkung im „image audio-visuelle“ (Deleuze) teilt das moderne Kino mit dem Theater. Beziehungsweise umgekehrt: Diese wechselseitige Verschränkung ist vom bürgerlichen Theater in der Form und mit der Voraussetzung des Guckkastens¹ entdeckt und bis zur ‚Übernahmereife‘ entwickelt worden. Der Tonfilm hat im frühen 20. Jahrhundert übernommen und ausgearbeitet, so ließe sich zugespitzt sagen, was am Theater des Guckkastens immer schon Kino war.

SPRACHE UND FIGUR

1986/87 lagen die ersten vier Theaterstücke von Jelinek vor und war die Uraufführung von *Krankheit oder Moderne Frauen* in der Regie von Hans Hollmann im Schauspiel Bonn gerade vorbei. Im Herbst 1987 war Elfriede Jelinek zum ersten Mal Thema einer Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft, auf die Tagesordnung gesetzt durch die Arbeitsgruppe *Frauen im Theater*, eine Gruppe, die sich Anfang der 1980er Jahre in der Dramaturgischen Gesellschaft gebildet hatte, weil 70% der Frauen im Theater in assistierenden Funktionen arbeiteten, Frauen nur ein Drittel in der Dramaturgie und im Schauspiel ausmachten und in leitenden Positionen (Chefdramaturg, Direktor) gar nur 12%; bei den Intendanten und in den technischen Berufen lag der Anteil bei 4,3%. Demgegenüber war in den 1980er Jahren außerhalb der Theaterbetriebe erstmals eine gewisse Anzahl von Regisseurinnen und Theaterautorinnen gewachsen, deren Arbeiten in die bürgerlichen Hochburgen der Herren hineinzutragen waren. Es ging schlichtweg um einen Ort im Theater, um ein Gehörtwerden, um einen Stellenwert und einen Anteil an der Szene der öffentlichen Rede. Gleichzeitig ging es um die Frage, ob es Spezifika einer weiblichen Dramatik gäbe. Es ging noch einmal um das seit den 1920er Jahren transportierte Vorurteil, Dramatik von Frauen sei privater und von

¹ Eine wesentliche Differenz zwischen Guckkasten und Tonfilmbild lässt sich – und dies ist keine Marginalie – an der unterschiedlichen Akzentuierung des ‚Bildes‘ selbst festmachen. Gilles Deleuze spricht (zu Recht) von Bild/*image*, während für die Bühne des Illusionstheaters vom Bild/*tableau* auszugehen wäre. Bild/*image* bezieht sich auf die Semantik des ‚Vorstellungsbildes‘ und der Imagination, während Bild/*tableau* sich auf den Typus des Renaissancebildes bezieht, durch dessen Rahmen wir in eine Welt ‚als ob‘ (sie wahr wäre) blicken. Zur Differenz dieser beiden Bildtypen vgl. Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink Verlag 2005. S. 27-35.

gesellschaftspolitischen Belangen weiter entfernt als die ihrer männlichen Kollegen. Zwar begann das Theater in den 1980er Jahren mit der Einrichtung von Inseln, auf denen Frauen Stücke von Frauen inszenieren durften. Undenkbar war es jedoch, einer Frau die Regie für einen Shakespeare zum Beispiel anzuvertrauen. Umgekehrt gab es aber auch keine Regisseurin, die dies für sich beanspruchte.

Das war ungefähr die Ausgangslage, in der damals *Frauen im Theater* für eine Auseinandersetzung mit den Theaterstücken Jelineks plädierten. Im Zentrum des Interesses stand das Verhältnis von *Sprache* und *Figur*, das sich im Fall von Männern oder Frauen jeweils spezifisch anders darstellte. Die Diskussionen knüpften sich an jene in *Krankheit oder Moderne Frauen* niedergelegte Analytik, die Jelinek im Stück Dr. Heidkliff und Carmilla zuschreibt: Während sich das männliche Subjekt als Quelle des personalen Sprechens behauptet, kann sich das weibliche Subjekt nur als relationales, ursprungsloses Zwischenstück bezeichnen. Während sich das eine umstandslos behauptet, kann sich das andere nur als ein zufälliges und unzureichendes Vorkommnis der Umstände beschreiben. Bei Dr. Heidkliff heißt es: „Ich zahle. Ich bilde ein Muster auf dem Boden. Ordnung wird von mir eingehalten. Ich reiche von unten nach oben. Die Schwerkraft hält mich. Jetzt spreche ich.“² Demgegenüber heißt es bei Carmilla: „Ich bin kein geschickter Kunstgriff vom Herrn Gott. Er ist so einfältig, das Wunder der Schöpfung ausgerechnet jemandem wie mir anzuvertrauen. [...] Ich bin eine Dilettantin des Existierens. Ein Wunder, daß ich spreche.“ (KMF 15)

In den Diskussionen von *Frauen im Theater* ging es um den Versuch, die Konsequenzen einer solchen analytischen Feststellung männlicher und weiblicher Subjektformen für das System des Theaters zu durchdenken. Ich zitiere einige Passagen aus meinem damaligen Tagungsbeitrag, weil diese mir symptomatisch für den Diskussionsstand von 1987 erscheinen:

So wie Frauen an der Szene der öffentlichen Rede als Ohrenzeugen beteiligt sind, aber nicht als Wortführende, auf deren Wort es ankäme, so sind sie auch von der Handlung, die einen Entwurf in die Zukunft voraussetzt, ausgeschlossen. Dieser Handlung gegenüber verhalten sie sich wie Augenzeugen. Diese doppelte Zeugenschaft hat indes einen anderen Effekt. Er macht stark in der Erfahrung. Erfahrung im Sinne dessen, was Bataille Erfahrung nennt: ‚das Gegenteil von Handlung, nichts sonst‘. Theatertexte von Frauen gehen von dieser doppelten Zeugenschaft aus.

Mit dem Überhang an Erfahrung hat zu tun, daß die Ebene der Sprache bevorzugt wird. Denn die Erfahrung, die man sich normalerweise im Schweigen der Körpernatur verborgen vorstellt, hat gerade keinen ‚eigenen‘ Ort, schon gar nicht in irgendeiner ‚Natur‘, sondern: Die Erfahrung artikuliert sich, indem sie die Sprache durchquert. Wo die Sprache derart bevorzugt wird und gleichzeitig weniger streng dem Handlungszwang (von Aktion und Reaktion) untersteht, bekommt sie eine eigenartige Tendenz zur Wortwörtlichkeit. Die Worte bekommen ein anderes Gewicht. Sie können z.B. zum Beweismittel der eigenen Anwesenheit werden: Nur so lange fühlt man sich anwesend / am Leben, wie man selbst spricht. Elfriede Jelineks Sprache arbeitet mit diesen Eigenarten hochbewußt.

Es kommt des weiteren noch hinzu: Wenn Sprache und Aktion in keinem folgerichtigen Handlungszwang gebunden sind, dann wird Sprache auch frei – z.B. zur Entfaltung von Gedanken. Man kann das ausnützen, indem man in Dialoge hineinschneidet wie in einen Film. Jelinek schneidet in die Dialoge hinein, in jeden einzelnen Satz. Ihre Sprache nimmt sich das Material aus unserer ganz normalen Medien-undsowweiter-Wirklichkeit. Ihre Sprache verhält sich gegenüber diesen Wirklichkeits-Versatzstücken parasitär, d.h. ihre Sprache saugt ihnen Kraft ab, mißbraucht sie, um sie zu durchqueren. Sie durchquert sie, um für die Artikulation dessen, was die ungesagten Voraussetzungen dieser Sprach- und Wirklichkeitsordnungen sind, eine Sprache zu haben.

Ihre Figuren kommen daher wie Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen, die durch sie hindurchsprechen. Das einzige, was sie zu Figuren macht und gleichzeitig als Theaterfiguren nahezu vernichtet, ist: daß sie es selbst aussprechen. Als Karikaturen der Gewalt des Zusammenhangs treten sie auf, um das Gesicht dieses Zusammenhangs, das es nicht gibt, dennoch kenntlich zu machen. Daran arbeiten alle Figuren, die bei Jelinek die Bühne betreten: in Szene zu setzen, was zu ihren ungesagten Voraussetzungen gehört – und zwar indem sie es sagen, indem sie es permanent aussprechen.

² Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Köln: Prometh Verlag 1987. S. 6.

Das ist der Stein des Anstoßes: Dieses Aussprechen, daß ausgesprochen wird, was sonst dem stummen Spiel vorbehalten ist, daß ausgesprochen wird, was die Bedingung der Theaterfigur ausmacht, daß ausgesprochen wird, was die Bedingung der Szene ausmacht und daß darüber hinaus in einer burlesken Selbstironie gesagt wird, daß dies alles gerade gesagt wird. In ihrer Sprache tragen sie vor sich her, was sie als individuelle Figuren vernichtet.

Theater kann zeigen, was aus Figuren wird, die von solcher Sprache eingesperrt sind. Dieses Sprechen ist wie eine Maske: Es ist nicht identifikatorisch und nicht inhaltlich zu verwenden. Dieses Sprechen ist wie ein äußerer Monolog: Während der innere Monolog die Figur von innen her strukturiert, werden diese Figuren von außen gedacht, von außen (den Medien usw.) gesprochen. Wenn das Theater mit diesen Figuren umgehen will, muß es seine Mittel, die es bislang erfunden hat, um die Sprache von der Figur zu trennen, erweitern.³

An der anschließenden Diskussion beteiligten sich Sigrid Löffler, Renate Klett, Ria Endres, Anke Roeder, Thirza Bruncken, Ursula Ahrens, die Bonner Dramaturgin Regine Friedrich, die Schauspielerin Susanne Tremper (die *Emily* in der Bonner Uraufführung) und Elfriede Jelinek. Im Zentrum stand die Frage, warum sich das Theater nicht stärker für Jelineks Stücke interessierte. Die Vermutungen wiesen alle in die Richtung der fehlenden Individualität und Identifikationsmöglichkeiten der Figuren. Jelinek resümierte diesen Diskussionspunkt folgendermaßen:

Es ist sicher so, daß meine Stücke extrem wortlastig sind. Vielleicht ist das das Weibliche, daß jemand, für den das Sprechen nicht vorgesehen ist, ununterbrochen spricht, um sozusagen auf der Welt zu sein. Nicht: ich denke, also bin ich – sondern: ich spreche, also bin ich. Vielleicht haben die Figuren einfach Angst verloren zu gehen, wenn sie nicht ununterbrochen reden. [...] Ich habe nach dem Lesen von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* plötzlich dieses, auch mein Unbehagen an Dialogen bemerkt. Man müßte vielleicht an eine andere Art von Stückpartituren denken, die nicht mehr dialogisch funktionieren, wo man sich die Dialoge erst herausarbeiten muß. Wenn ich je wieder etwas mache für die Bühne, dann eher in dieser Richtung; prosaähnliche Texte, die nicht unbedingt im normalen Theaterbetrieb gespielt werden müssen [...], so wie er sich zur Zeit darstellt.⁴

Ria Endres fügte der Diskussion den wesentlichen Gedanken hinzu, dass Jelineks Stücke scheinbar schwer aufzuführen seien, „weil Sprache nicht mehr existentiell ernst genommen wird von den Theaterleuten. Die Tendenz geht dahin, Sprache als Accessoire von Bühnenbildern und optischen Regieeffekten zu behandeln.“⁵ Abschließend forderte Renate Klett Jelinek auf, nicht aufzugeben, da ihre Stücke eine permanente Herausforderung des Theaters seien. Elfriede Jelinek erwiderte ihr lakonisch, sie warte die Rezeptionsgeschichte ab.⁶

Ich möchte in einem nächsten Schritt dieses Konglomerat von O-Tönen analytisch überdenken.

SPRACHE ALS ACCESSOIRE VON BÜHNENBILDERN

Die Szene der öffentlichen Rede wurde in den 1980er Jahren sowohl als gesellschaftliche Situation wie auch als Theaterszene angenommen. Die Theaterszene – und zwar im engeren wie auch im übertragenen Sinn – bildete dabei die getreue Miniatur der gesellschaftlichen Szene, in der Männer sich über sprachliche Akte und Gegenakte, über handelnde Aktionen und Reaktionen in der sozialen Hierarchie vermitteln, während Frauen in dieser Szene Accessoires bleiben, Ohren- und Augenzeugen. Die Diskussion der 1980er Jahre hatte dabei

³ Haß, Ulrike: „Peinliche Verhältnisse: Die Bühnenstücke Elfriede Jelineks.“ In: Frauen im Theater (Hg.): *Dokumentation der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 1987 in Wien*. Berlin: Veröffentlichungen der Dramaturgischen Gesellschaft 1988. S. 86-95, hier S. 91-94 (gekürzt).

⁴ „Diskussion zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ In: Frauen im Theater (Hg.): *Dokumentation der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 1987 in Wien*. S. 98.

⁵ Ebd., S. 96.

⁶ Ebd., S. 98.

das bürgerliche Theater im Blick und seinen speziellen Ausschluss der Frau, die zur ‚Natur‘ stilisiert wurde, während Öffentlichkeit, Markt und Bedeutung dem Mann vorbehalten blieben – wie dies in den oben zitierten Sätzen von Dr. Heidkliff und Carmilla in *Krankheit oder Moderne Frauen* zum Ausdruck kommt.

Die Theaterszene als eine Szene der öffentlichen Rede aufzufassen, führt weit über das bürgerliche Theater hinaus. Diese Auffassung verneint die Szene als Abbildung, Widerspiegelung oder Darstellung einer anderswo geführten öffentlichen Rede. Sie beansprucht vielmehr die Theaterszene als einen Ort der öffentlichen Rede mit den Mitteln des Theaters. Damit ist ein politischer Anspruch an das Theater im besten Sinn formuliert. Ein Anspruch, der auf die politischen und öffentlichen Voraussetzungen der Darstellung drängt. Diese Formproblematik wird in den Auseinandersetzungen der 1980er Jahre jedoch nur ansatzweise formuliert und zu der quasi-instrumentellen Frage verkleinert, wie das Theater mit Figuren umgehen soll, die ihre theatralen Voraussetzungen selbst aussprechen. Mit den Worten „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“ eröffnet Nora das erste Theaterstück Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*. Sie durchstreicht damit sämtliche Voraussetzungen für eine Darstellung personaler Geschlossenheit, die ihren szenischen Anlass aus einer inneren Beschaffenheit der Figur angeblich ‚selbst‘ hervorbringt.⁷ Die damit aufgeworfene Formproblematik des Theaters wurde nicht in ihrer Sprengkraft begriffen. In den 1980er Jahren war sie ständig überlagert von der Forderung nach Gehör, nach Anerkennung und Ausdruck einer außertheatralen Realität. Wesentlich ist jedoch nicht, dass die Darstellung die Realität draußen vor der Kassenhalle anerkennen soll, sondern dass sie dieser Realität standhalten soll, indem sie um die ihr selbst immanente Politik der Darstellung weiß. Dieser politische Anspruch an das Theater zielt letztlich auf nichts weniger als auf ein Theater, das außer sich geraten muss, wenn es denn je versuchte, die von ihm ausgeschlossenen Bedingungen zu integrieren, auf denen es beruht.

Im Theater radikalisierte erst Einar Schleef dieses Nachdenken über die Öffentlichkeit der Szene und den Ausschluss der Frau. Mit seiner Formel der *Szene vor dem Palast* ging es Schleef um die Niederlage der Öffentlichkeit im Theater, die mit dem Ausschluss der Frau aus dem Zentrum des dramatischen Konflikts einhergeht, mit einem Ausschluss, der in der Figur der Elektra auch als Selbstausschluss lesbar wird.⁸ Elektra beansprucht nicht ihren eigenen Platz, um ihre Ansprüche und Rechte an der entscheidenden Stelle *im Palast* durchzusetzen, sondern wartet jahrzehntelang auf ihren Bruder Orest – *vor dem Palast*. Sie teilt diesen Nicht-Ort, weder innen noch außen, mit dem Chor.

All diese Orte, Entscheidungen und ausgesetzten Entscheidungen sind noch heute im Theater auffindbar und strukturell wirksam. Dies ist der überraschende Ausgangspunkt der Arbeiten Einar Schleefs. Mit Hilfe der französischen Kinotheorie sollen einige strukturelle Merkmale dieser Orte hervorgehoben werden – zum einen, weil die Bedingungen des Kinos leichter vorstellbar sind, zum anderen, weil die Verschwisterung von modernem Theater und Kino so tiefgreifend ist, dass die Theaterwissenschaft gut daran tut, die Ergebnisse neuerer Kinotheorie zu rezipieren und sich zunutze zu machen.

Beginnen wir noch einmal mit der oben genannten Konstellation: mit den Frauen als Ohren- und Augenzeugen einer Szene der öffentlichen Rede. Damit wird der Ort eines szenischen *Off* beschrieben, der dem *hors-champ* vergleichbar ist, mit dem das Außerhalb der Leinwand bezeichnet wird, auf die das kinematographische Bild projiziert wird. Es ist interessant, dass dieses von der französischen Kinotheorie so genannte *hors-champ* akustischer Natur ist: Es wird von Stimmen, Musik und Geräuschen bevölkert. Das akustische

⁷ Vgl. die zentrale These der Studie von Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Fink Verlag 2005.

⁸ Vgl. Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 8 f. u. S. 265 ff.

hors-champ verdankt sich der Tatsache, dass der hörbare Sprechakt im Kino zwar das visuelle Bild lesbar macht, aber als akustisches Phänomen nicht auf den Bildraum, die Leinwand und die darauf sichtbar werdenden Räume und Figuren beschränkt ist. Ein hörbarer Sprechakt *kann* von einer im Bild sichtbaren Figur artikuliert werden. Er kann seine Quelle jedoch auch im *hors-champ* haben, in der klassischen körperlosen *Off*-Stimme zum Beispiel.

Mit Deleuze unterscheidet die Kintotheorie ein relatives und ein absolutes *hors-champ*: Dialoge und Geräusche siedeln sich bevorzugt im relativen *hors-champ* an, in der Nachbarschaft des sichtbaren Ausschnitts, *neben* und in Verlängerung des sichtbaren Raumes, in Hörweite sozusagen. Das absolute *hors-champ* hingegen liegt *woanders*, zeitlich und räumlich entfernt, früher oder später. Es ist die Ebene des Kommentars, der *Off*-Erzählung, der Musikkonserven etc. Dieses *Off* gehört dem sichtbaren Ensemble nicht als Verlängerung an, sondern virtuell, als möglicher Bezug des visuellen Bildes zum veränderlichen Ganzen der Bilder, zu denen auch Filmbilder, Bilder anderer Filme oder der bildenden Kunst zu zählen sind.

Ohren- und Augenzeugenschaft ist sinnfällig auf diese Unterscheidung zwischen dem relativen und dem absoluten Außerhalb des sich gewaltsam als Einheit behauptenden Bildes zu übertragen, wobei die Augenzeugenschaft in diesem Fall etwas anderes als die Augenzeugen zum Beispiel eines Kriminalfalles meint, die Raum und Zeit mit dem Verbrechen teilen, das von ihnen, während sie selbst abgeschirmt sind, beobachtet wird. Vielmehr ist hier an einen unbekannten Augenzeugen zu denken, an einen unbekannten Betrachter, vergleichbar einem Museumsbesucher, der zum Beispiel nach 4000 Jahren Betrachter und Zeuge der Steinmetzarbeit eines ägyptischen Künstlers wird.⁹

Was geschieht nun – so ließe sich die Fragestellung von 1987 übersetzen – wenn die körperlosen Stimmen, Sprechakte, Kommentare, Erzählungen aus dem *Off* in das Zentrum des sichtbaren Ensembles rücken? Was geschieht, wenn sich das relative und das absolute *hors-champ* gleichsam zum einzigen Bild aufschwingen und an die Stelle eines Bildfeldes/*image* treten, das sich bis dahin aus akustischen und visuellen Bildern zusammensetzte?

Im Kino verlangt die Eroberung des Bildfeldes/*image* durch das auditive Bild den Schwarzfilm oder die Blaupause – eine Möglichkeit, die sich das Kino als Ausnahme vorbehält. Im Hinblick auf das absolute *und* das relative *Off* in einem Film hat sich das moderne Kino für die Offenlegung des Spaltes zwischen dem visuellen und dem akustischen Film entschieden. In Filmen von Marguerite Duras, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet oder Jürgen Syberberg werden Bild- und Tonebenen autonom verwendet. Gesehenes und Gehörtes kommentieren einander nicht mehr. Beide Bildebenen gehen bis an ihre Grenzen. Die autonome visuelle Bildebene kann durch Überfülle oder durch Kargheit geprägt sein. Sichtbare Körper und Stimmen bilden keine Einheit: Während die visuelle Bildebene ihrer eigenen Logik einer seriellen Verkettung von Bildern folgt, folgen die Erzählungen, Stimmen, Musiken und Geräuschen im *Off* einer anderen Logik.

Das Theater hat jedoch weiter gehende Möglichkeiten, weil es nicht auf die Bildfläche, den sichtbaren Ausschnitt, der vom Bühnenrahmen eingefasst ist, beschränkt ist. Es kann – wie es Einar Schleef u.a. getan haben – die gesamte optische Einrichtung seiner Bühnen beseitigen. Es kann die Kulissen, Bühnengassen, Prospekte entfernen, sich über die Bühnenkante hinaus in den Zuschauerraum ausdehnen und auch diesen ausräumen. Es kann sich auf den Raum eines konkreten städtischen Gebäudes beziehen. Dieser architektonische Rahmen ohne gesonderte Schauanlage würde genau dem entsprechen, was die fortgesetzte Behauptung eines Bildfeldes ohne den Zwang zur Visualisierung eines Bildinhalts meint: einem leeren

⁹ Zur Auseinandersetzung zur Figur des ‚unbekannten Betrachters‘ von Boris Groys vgl.: Haß, Ulrike: „Trockenkeks und Spiele. Von der Unerreichbarkeit des Anderen.“ In: Gerstmeier, Joachim u. Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 230-247, hier S. 236 ff.

Rahmen, der nicht ohne Geschichte ist, der bestimmte akustische Bedingungen aufweist, in einer bestimmten städtischen Umgebung liegt, jedoch nicht den Zwang zur Visualisierung aufweist. Licht und Farben sind möglich. Etwas wird sich zu sehen geben, aber nicht mehr zu einem organisierten ganzen Bild fügen, das mit Gewalt Einheitlichkeit behauptet.

In den 1990er Jahren hatte sich im Theater die Einsicht durchgesetzt, dass es in Jelineks Texten um Sprachfiguren ging – um Sprache anstelle von Figuren. Der Terminus ‚Sprachflächen‘ bürgerte sich schließlich ein. Aber was heißt dies schon? Das Theater hat nicht nach der Struktur, dem Ort und der Herkunft dieser ‚Sprachflächen‘ gefragt. Es hat nicht verstanden, dass diese ‚Sprachflächen‘ aus dem *Off* seiner im sichtbaren Bild gründenden Szene kommen, sich *an deren Stelle* setzen und es somit *ersetzen*. Es hat nicht verstanden, dass ein *hors-champ*, das aus dem Daneben und dem Woanders des visuellen Ausschnitts besteht, in keiner direkten Beziehung zu einem visuellen Bild stehen kann. Das Theater hat immer gedacht, dass es dual verfasst sei, dass es sichtbar/visuell und hörbar/auditiv sei. Es hat die Dreiteiligkeit seiner Struktur nicht begriffen, seine Zusammengesetztheit als ein Hörbares und als ein Sichtbares im Bildraum des Theaters, seine Bühne als *tableau audio-visuel*. Das Theater hat sich lediglich als *audio-visuel* begriffen und den dritten Terminus *tableau*, den Bildraum, den Rahmen, die Bildanlage – kurz: den architektonischen Raum in seiner optischen Erwartungshaltung – nicht als Bildraum wahrgenommen.

Das Theater hat daher versucht, die mit Jelineks Texten gegebene extreme Sprache als ein extremes Sprechen zu den für unvermeidlich gehaltenen visuellen Bildern seiner Bühne hinzuzufügen. Es hat einer Eroberung der Szene durch das *Off* zugestimmt, aber nicht bedacht, dass diese Eroberung eine direkte Beziehung zu den visuellen Bildern der Bühne ersetzen, verdrängen, unmöglich machen muss – nicht die Beziehung zum *tableau*, dem Bildfeld der Bühne als einem solchen, sondern die Beziehung zum visuellen Bild von bewegten Körpern, Konturen, Möblierungen, szenischen Einrichtungen und ihren Interaktionen gleich welcher Art.

Aus dem mangelnden Selbstverständnis seiner szenischen Bedingungen resultierte eine Phalanx absurder Missverständnisse, die nicht nur als Mängel des Theaters, sondern auch als Zeugnisse seiner tiefen Ratlosigkeit gelten können: So hat man sich im Theater mitunter tatsächlich die Mühe gemacht, die kursiv gedruckten Angaben zur Bühne in *Krankheit oder Moderne Frauen* – eine Art Arztpraxis geht rechts in eine wilde Heidelandschaft mit scharfen Felsbrocken über. In der Ferne Hügel, Wasser etc. – auf der Bühne in Gestalt einer großen, ungleichmäßigen Halbkugel wiederzugeben, die mit naturalistisch scheinendem Gras bewachsen war, kleine Buckel und Wasserpfützen zur Rechten aufwies und gegen den ‚Horizont‘ mit einem Hügel abschloss, über den die Männer verschwinden und die Frauen auf der Suche nach ihnen wiederum auftauchen konnten. Etliche Inszenierungen stützten sich auf eine Refigurierung der Stimmen, die über weite Passagen ohne Sprecherangabe und -aufteilung sind. Sie addierten zu diesen Stimmen wie in *Wolken.Heim* zum Beispiel die Konkretion eines Frauenchors von sechs Kriegerwitwen, die im Wohnzimmer vor den leeren Schränken ihrer nicht aus dem Krieg zurückgekehrten Männer sprechen und singen (Jossi Wieler, Schauspielhaus Hamburg, 1993). Sie refigurierten die drei Monologe, aus denen der Theatertext *Macht nichts* besteht und übersetzten den Monolog einer toten Burgschauspielerin, den Schneewittchens und den des Alten Mannes in die Situation einer dreiköpfigen Familie im Wohnzimmer am Esstisch (Jossi Wieler, Schauspielhaus Zürich, 2001). Die Feindschaft zwischen Clara S. und dem Kommandanten findet als ein Boxkampf statt, in einem realistisch aufgebauten Boxring, der die Szene beherrscht (Kazuko Watanabe, Schauspielhaus Düsseldorf, 1993). Das Format der *Talkshow* wird offenbar deshalb als szenischer Rahmen für *Stecken, Stab und Stangl* verwendet, weil die Nachrichten über die vier 1995 im Burgenland durch eine Rohrbombe ermordeten Roma auch im Fernsehen kamen (Thirza Bruncken, Schauspielhaus Hamburg, 1996). Etliche Inszenierungen scheuen nicht vor

einem aggressiven Spiel mit der Autorin als Instanz zurück. Während Jelinek diese Instanz auf jede nur erdenkliche Art durchstreicht (durch exzessives Zitieren unter Angabe der verwendeten Autoren, Entgrenzung von *fiction* und *non-fiction*, unvermittelte Wortmeldung der Autorin und ein tautologisches Spiel mit der autorisierenden Instanz), wird diese in den Inszenierungen wieder eingesetzt und visuell konkretisiert: Durch Verwendung von Jelinek-Puppen im Format aufblasbarer Sex-Puppen (Frank Castorf, *Raststätte oder sie machens alle*, Schauspielhaus Hamburg, 1995) oder durch aufdringliches Spiel mit der sogenannten „Jelinek-Perücke“, einer gelben Perücke mit zwei geflochtenen Zöpfen (in allen Inszenierungen von Nicolas Stemann). Diese plakative Installierung der Autorininstanz erlaubt den Inszenierungen eine dummliche Bedienung des *common sense* der Medien („Diese Frau kann keine Theaterstücke schreiben!“) und heischt nach Punkten auf Kosten von Jelinek und frei nach dem Motto: „Aber ich mach euch ein Supertheater draus.“

Diese Beispiele zeigen, dass die Theater zunächst und vor allem nach einem *Reframing* suchen. Sie bauen und basteln Rahmen, sie erfinden situative *Settings*, weil sich das, was ihnen mit diesen Texten entgegentritt, einem visuellen Ablauf oder einem *Setting* verweigert. Die Theater verstehen nicht, dass ihnen ihr Rahmen mit dem Bildraum des Theaters (und vergleichbarer Räume) selbst schon vorliegt. Es gibt ihn schon. Ihr einziger Auftrag kann daher nicht in der Hinzufügung weiterer Rahmungen und *Settings* bestehen – die sie sich alle aus dem Fernsehen borgen oder trivialpsychologischen Gruppierungen entnehmen – sondern darin, diese Sprache im Sprechen zu realisieren. Eine Sprache, die nicht länger als Accessoire des Bühnenbildes zu verwenden ist, sondern die Tauglichkeit mit all den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln durchstreicht und darauf dringt, existenziell zu werden.

STIMMEN AUS DEM *OFF*: WER SPRICHT?

Es ist die alte, in dieser Form von der Psychoanalytik des Freud-Lesers Lacan aufgeworfene Frage, auf die in der Beschäftigung mit den Texten Jelineks immer wieder zurück zu kommen ist, die zu konkretisieren, schärfer auszuleuchten und neu auf das Sprechen der Sprache im Theater zu beziehen ist. Was ist das für ein Sprechen und welches Ich spricht, zum Beispiel im dritten großen Monolog von *Babel*, der mit *Peter sagt* überschrieben ist, um sich dann über knapp 100 Buchseiten hin fortzuwälzen, fortzuströmen.

Das Ich in diesem Text, das vom Ausnahmezustand als „Aufnahmезustand“¹⁰ spricht, verliert seine Kontrolle und Übersicht über die Bilder. Es sieht nicht mehr alles, wird zweifelnd, unsicher, zweideutig.¹¹ Es nimmt auf. Es ist Aufnahmegerät und Empfangsgerät in einem. Es widerspricht sich und findet keinen imaginären Körper, an den es sich binden lässt.

Diesem Ich kommt keine direkte Rede zu, die einem Bild zugehört. Aber es ist ebenso wenig indirekte Rede, etwa eines Erzählers oder einer Autorin, die aus dem *Off* einen Bezug zum Ganzen herstellte. Wenn sich dieses Ich passagenweise einem an der Brücke von Falludscha aufgehängten, gefolterten, gehäuteten, gemordeten Körperrest leiht, lässt es sich definitiv nicht mehr mit einem Körper verklammern, der diese Rede hervorbringen könnte. Diese ist keine direkte Rede; ihre Beziehungen zum Bild sind zerschnitten. Sie ist keine indirekte Rede, sondern überzählige Rede ohne Ort. Aus diesem Grund ist sie beweglich und mäandert in völliger Autonomie durch die Texte, die immer wieder Ich sagen. Sie wandert durch das Ich eines Erzählers, einer Autorin, einer Fernsehzuschauerin, nimmt Spuren des relativen und des absoluten *Off* auf, stört und beeinträchtigt jegliche Stabilität eines Ich und seine Verklammerung mit einem möglichen imaginierten visuellen Bild. Evoziert wird ein

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Babel*. In: dies.: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 196.

¹¹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 321.

beständiges Werden und Anderswerden des Ich, das sich in direkter Rede an ein „Sie“ wendet – an ein öffentliches, unbestimmtes „Sie“.

Gehörtes, Gelesenes und Gesagtes verwandelt sich in Sprechakte, die Legendenbildungen, mythische Akte und Akte der Lügen versammeln. Es entsteht der Eindruck eines resonanzlosen Sprechens, weil dieses Ich und „Sie“ sich derart häufen: Ein öffentliches Sprechen ohne Öffentlichkeit, jenen einsamen Monologen vergleichbar, die Benjamin dem barocken „Trauerspiel der Immanenz“¹² attestierte.

Peter sagt wird immer wieder vom Rekurs auf diverse Nachrichten begleitet. Diese Nachrichten verhalten sich wie Anspielungen, die spielerisch die Rede vorantreiben, ihr für einen Moment einen Impuls verleihen, um dann sofort in eine zwiefache, gleichzeitige Rede von Subjektivität und Objektivität, von Sender und Empfänger überzugehen. Die Nachrichten in ihrer Nichtigkeit, ihrem grotesken Zuschnitt und ihrer Unwirklichkeit bilden gleichzeitig die einzige Wirklichkeit der Nachricht selbst, die einen Empfänger erreicht. Die mangelnde Urhebererschaft der Nachricht unterminiert die klassische Kommunikationssituation mit ihrer Form der direkten Wechselrede (Ich und Du bzw. Sie). Sie verhindert ebenso das klassische *Off* der indirekten Rede, die etwas berichtet, was ein Urheber einer Rede oder Nachricht an anderer Stelle gesagt hat. Unter diesen Bedingungen verschmelzen die Positionen von Zuschauer (einer Sendung) und Objekt (Nachricht) und ‚kommutieren‘, wie Edmont Couchot dieses Ineinanderfallen von Sender und Empfänger nennt.¹³ Wir sind in einem absolut gesteigerten, hybriden *hors-champ*.

Peter sagt:

[Es] ist die Zone des Jenseits, und genau dort bin ich jetzt angelangt. Es ist ein Ort, wo einen jeder angreifen kann, und man kann sich nicht mehr dagegen wehren. [...] And they took pictures of everything. Starke Worte, aber sie stimmen genau! Sie würden das gar nicht aushalten in Ihrem rechts gebeugtem Raum, wo Sie versuchen, Ihren abgehackten Rumpf nach links zu beugen, und nicht einmal das dürfen Sie, aber Sie sind geboren und gleichzeitig geborgen, auch das sagte ich schon mindestens hundert Mal, weil es so verführerisch klingt. Es ist entsetzlich, wenn man sich so von Sprache verführen läßt, aber es gibt Schlimmeres. Nur ein paar Buchstaben, und schauen Sie sich den Effekt an! Es liegt nahe, wie meine Haut, nur kommt man eben nicht ganz genau hin und hinein. (BA 195 u. 196 f.)

In dieser zitierten Stelle geht das eine Ich widerstandslos in das andere Ich über. Distanzen entfallen: die Grenzen des Woanders, zu einer anderen Zeit. Das absolute *hors-champ* barg früher die Allmacht und das Wissen des Erzählers. Hier wird es zur Figur der absoluten Ohnmacht. Sie ist ohne Bezug zu einem Bildraum, und ich denke, dass *Peter sagt* genau von dieser gerissenen Beziehung nicht nur zu einer Visualisierung, den visuellen Bildern, sondern zum Bildraum (des Theaters) insgesamt handelt.

DER SCHNITT DURCHS AUGE

„Ich öffne Ihnen jetzt die Augen“, heißt es im ersten Drittel dieses Monologs. Ein Schnitt durchs Auge wird angekündigt und mit dem Messer durchgeführt wie in *Un Chien Andalou*. Im Film von Luis Buñuel gilt der Schnitt mit dem Rasiermesser einem ganz bestimmten Auge. Vorausgegangen ist der Blick eines Mannes (Buñuels), der sich, den Mond betrachtend, nach einer Geliebten sehnt. Die in der folgenden Einstellung erscheinende Frau (Simone Mareuil) ist jedoch offenbar ihrer eigenen, träumerischen Schaulust hingegeben. Sie reagiert nicht auf den männlichen Blick. In der nächsten Einstellung schneidet das Rasiermesser durch das Auge dieser Frau und zerschneidet damit das selbstbezügliche Sehen

¹² Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 247.

¹³ Couchot, Edmont: „Medien und Neue ‚Medien‘.“ In: Spielmann, Yvonne u. Gundolf Winter (Hg.): *Bild – Medium – Kunst*. München: Wilhelm Fink 1999. S. 77-84.

der Frau, das Sehen des Anderen. Der Schnitt steht für die Negation der eigenen Wahrnehmung, die einst als Voraussetzung für die Möglichkeit von Beziehung galt. Jelinek benutzt diese berühmte Bilderfindung Bunuels, um das verdinglichte Sehen zu charakterisieren:

Peter sagt:

Ein Eisberg, scharf wie eine Rasierklinge, hat Ihr titanisch dahingleitendes Augenschiff einfach der Länge nach aufgeschnitten, und jetzt ist alles Eis, ja auch innen drinnen. [...] Schauen Sie sich dieses Foto an! Sie finden es unmoralisch wie Sex vor der Ehe, daß dieses Foto gemacht worden ist und uns jetzt an die Netzhaut geworfen wird, als wäre sie ein leerer Fetzen, der alles aufnimmt und alles gleichzeitig durchläßt? Das Auge, eh schon selber zerfetzt vom Schnitt vorhin? (BA 138 u. 139)

Im Zusammenhang mit Fotohandys und Digitalkameras im Zubehör von Soldaten oder Special Forces *ist* der Krieg im Irak die Berichterstattung über ihn. Ein verdinglichtes Sehen folgt diesen Berichten. Es steht zu dem Betrachteten in einer Relation der Erfahrung ohne Vermögen dazu. Es gleicht einem Kameraauge, das auch keine Erfahrung von dem hat, was es aufnimmt. Auf der anderen Seite, der Seite der Nachricht, entspricht diesem Sehen ohne Erfahrung das Bild ohne Blick. Der Blick bezeichnet im Vorgang des Sichtbarmachens die Bildintention. Im Fall eines Fotos zum Beispiel den Moment des Auslösens. Dieser Moment des Auslösens kann als Motor von etwas zwischen Wunsch und Zwang beschrieben werden – als Motor des zwingenden Wunsches zur Darstellung. Etwas, das vorbewusst ist und kein Bild hat, zwingt zum Übersprung in die Geste des Auslösens, in das Erzwingen der Darstellung. Zwischen der intendierten Darstellung und der ausgelösten, realisierten Darstellung ist ein Riss, der selbst undarstellbar bleibt, aus dem das kreative *Sehen-als* jedoch hervorgeht.

Im Fall der Folterbilder aus Abu Ghraib, die im Netz um die Welt gegangen sind, setzt die intendierte Darstellung Prozesse quälender Entpersönlichung und physischer Tortur voraus und drapiert deren Opfer ohne oder mit ihren Folternden vor einer Kamera. Unter dem Aspekt der Darstellung handelt es sich nicht mehr um eine Konstituierung des Gesehenen im Blick, sondern um die Arbeit eines absolut einseitigen, isolierten Blicks, der nicht sieht, sondern ins Werk setzt. Den Opfern werden die Augen verbunden oder Kapuzen übergestülpt. Der Abbruch jeder möglichen Blickbeziehung ist wesentlich für die Realisierung dieses isolierten Blicks, der einer Vernichtung des Blicks gleichkommt.

Die Szene der Folter beruht wesentlich auf der maßlosen, in sich jedoch nicht regellosen Überschreitung jeglicher Norm, auf der Aussetzung jeglichen Gesetzes. *Peter sagt:*

Sie werden kein Recht finden, das in diesen Ausnahmezustand, eigentlich: Aufnahmezustand, in dem ich mich befinde, hineinwill. Das Recht rennt als erstes schauernd davon, wenn es mich sieht. Bitte, der Staat muß, er soll, er darf sich verteidigen, aber in dieser saugenden Leere [...], da gilt überhaupt nichts mehr, kein Recht [...], keine Krankheit [...], kein Aas [...], keine Verteidigung [...], keine Norm [...], kein Normenverstoß [...], kein Notstand, den man beenden könnte. (BA 197)

Jegliche Beziehung zum Raum der Referenzhaltigkeit von Gesetzen, Moral oder religiösen Geboten ist ausgesetzt. Der Folternde vermag sich nicht in einem Raum der Übertragung wahrzunehmen. Wo befindet er sich?

Peter sagt: Die „Lynndie und Sabrina und Mega-Megan, die sind ganz bei sich, wenn sie so was machen! [...] das Ereignis der Organentnahme. Also das Organ fällt. Das haben Sie kapiert? Gut. Der Totenschein wurde ausgestellt.“ (BA 153) In dieser Szene der völlig außer Kraft gesetzten Referenzhaltigkeit treten hinzugezogene optische Aufzeichnungsgeräte – Kamera, Video, Handy – an die Stelle von Augenzeugen. Sie übernehmen dank ihrer technischen Neutralität die Stelle der nichtexistenten, abwesenden Augenzeugen. „They“ – wer auch immer sein Handy in die Höhe gehalten hat – „took pictures of everything.“ Es ist die erreichte Form des verdinglichten Sehens durch das Minidisplay, das einem Schirm ähnelt, aber keiner mehr ist. Zudem erlaubt die Speichertaste die Zirkulation der

gespeicherten Pixel in den referenzlosen Zonen von Angehörigen und Nahestehenden: Die Möglichkeit der augenblicklichen Zirkulation und ihrer fehlenden Exklusivität setzen das Phänomen der schon im Moment der Aufnahme gegebenen Distanzlosigkeit fort. Es fehlt in jedem Moment dieser Vorgänge die Distanz, in die *Vorstellungen* des Grauens oder des Irrsinns eintreten könnten.¹⁴

Dieses technisch simulierte Bild einer Augenzeugenschaft gerät in die Hände von Journalisten, von medialen Multiplikatoren. Jetzt wird eine mediale Maschinerie angeworfen, über die sich das Verhältnis von blickhafter Intention und Augenzeugenschaft – dieses im Moment der Aufnahme nicht existente Verhältnis – vermeintlich restituiert. Über die Behauptung, dieses über die digitalen Vertriebswege laufende Bild sei ein Bild im herkömmlichen Sinn, zum Beispiel eines Fotos, wird der Zusammenhang von Konstituierung und Bearbeitung des Gesehenen im Blick, Blickobjekt und Augenzeugenschaft restituiert oder auch reterritorialisiert (wenn dieser Begriff auf die Architektur des Netzes überhaupt noch anzuwenden ist).

Dieser fatale Zirkelschluss, dass wir es bei einem Bild im Zustand seiner Nicht-Identität per medialer Übertragung und Rahmung plötzlich mit einem Bild zu tun haben wollen, das wir mit Bildidentität ausstatten, also mit einem solchen Bild verwechseln, von dem wir denken, dass es die (immer nur in der Distanz gegebenen) Beziehungen zwischen Darstellung und Betrachter ordnet – dieser fatale Zirkelschluss ist allein der medialen Reterritorialisierung geschuldet. Es ist ein metaphorischer Effekt der medialen Zirkulation, die als solche keine Territorien und Abwesenheiten kennt und von daher gezwungen ist, sich im Muster der analogen Welt zu bezeichnen und mitzuteilen. Es handelt sich um einen Vorgang der Hybridisierung.

Peter sagt:

Niemand bekommt durch dieses Foto eine Ahnung. Niemand bekommt durch ein Foto diese Ahnung. [...] Dies alles ist darauf ausgerichtet, daß Sie wie ein Kompaß immer dorthin zeigen, von wo, wie gesagt, die Post abgeht an diejenigen, die längst keine Post mehr erwarten. Es wird ihnen alles persönlich mitgeteilt. Sie brauchen keine Botenstoffe. Sie sollen sie bekommen, ihre Ahnung. Ihre Ahnung von keiner Wirklichkeit. (BA 139 u. 141)

Es ist nun wirklich fatal, wenn das Theater derart weit entfernt von einem Begreifen des Einsatzes der neuen Medien arbeitet, wie in den hier angeführten Beispielen. (Die drei Bildbeispiele stammen aus der *Babel*-Inszenierung von Nicolas Stemann, Burgtheater Wien, 2005.)

¹⁴ Dies steht im Gegensatz zu jenem Foto einer Folterszene aus der chinesischen *Folter der hundert Teile*, das für George Bataille eine so ausschlaggebende Rolle gespielt hat: Diese Aufnahme einer Folter im Jahr 1905, veröffentlicht in einem Buch von Louis Carpenaux 1913 in Paris, als Aufnahme seit 1925 im Besitz von Bataille, der sie von dem ersten französischen Psychoanalytiker Dr. Borel erhalten hat, wurde – initiiert durch Yoga-Erfahrungen von Bataille im Jahr 1938 – zum Anlass für Batailles Studie: *Les Larmes d'Eros*. Paris 1961. Deutsch: *Die Tränen des Eros*. München: Matthes u. Seitz 1981. Bataille teilt ebenda, nebst der Wiedergabe dieser Aufnahme, deren Geschichte und seine Faszination mit: S. 245-247.



Theater geht mit der Gewalt der Folter, des Krieges, der Schändung um und hat so wenig Bewusstsein von sich, dass es sich nicht scheut, die aus dem hybriden Verteiler des Netzes resultierende optische Post als Bilder aufzufassen, die sich visuell zitieren lassen. Doch deren Bildstatus ist unterschritten. Es fehlt ihnen, was allen Bildern bisher eignete, die Distanz, in der einst die Bildintention und die Betrachtung gründeten. Das visuelle Zitat hybrider optischer Post in einem Theaterraum, der mit dem traditionellen Bildraum verschwistert ist, ist unmöglich, weil sich im Bildraum des Theaters die ruinöse Energie dieser Hybriden nicht mehr lesen lässt. Sie werden zu Plakaten, zur Pop-Stimmung, zu visuellem Müll. Sie signalisieren keine gezielte Überforderung, sondern sind das schlichte Dekor eines Denkmangels.

DURCH DEN TEXT GEHEN: SPRECHEN SEIN

Nicht um das Sprechen *anstelle* von visuellen Bildern soll es hier gehen. Vielmehr ist daran zu erinnern, dass derjenige, der spricht, im Bildraum des Theaters selbst schon ein Bild abgibt, mit dem sich visuell handeln lässt – wenn denn diese Möglichkeit des Theaters als seine genuine Möglichkeit begriffen wird. „Die Schauspieler sprechen nicht, sie *sind* das Sprechen“, sagt Jelinek in diesem Zusammenhang und fügt denkwürdigerweise hinzu: „aufgehängt in den Schacht einer anderen Dimension“¹⁵.

„Sprechen sein“ lautet die paradoxe Formulierung, die besagt, dass es nicht um ein Sprechen als ein Mittel geht, das man hat oder einsetzt, sondern dass der Schauspieler dieses Mittel selbst ist. Nicht der Schauspieler als solcher, sondern der Schauspieler im Sprechakt. Diese Formulierung besagt aber auch, dass es kein anderes, noch einmal davon abgelöstes Sein auf der Szene gibt, kein pures Sein etwa, sondern dass dieses anfängliche Sein auf der

¹⁵ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Siehe: <http://www.elfriedejelinek.com/>. Zugriff: 4.7.2007.

Szene oder im Theater sich immer schon in Sprache und damit im Kontext abspielt. Die Formulierung benennt damit also auch die entscheidende Hinderung, jemals wirklich anfänglich *da zu sein*.

Unter Berücksichtigung dessen kann es also nicht um die Fiktion gehen, dass es außer dem Schauspieler im Sprechen nichts gäbe, dass Text, Autor, Bühne und ihre gewaltige Summe an Verabredungen, Autoritäten und Diktaten absichtsvoll dem Vergessen überlassen werden könnten. Es geht gerade nicht um die Herstellung eines Eindrucks ausgefallener Spontaneität. Sondern es geht, trotz und auf der Grundlage dieses widerspruchreichen Gefüges von Text, Autor und Bühne, um etwas, das Derrida als eine „Art Kénose der Schrift“ bezeichnete, das er übersetzt: „so daß letztendlich das, was es zu sagen gäbe, nicht vor dem Akt des Sagens existiert“¹⁶. Es geht mithin darum, *nichts zu sagen zu haben*, was dem Akt des Sprechens (und Spielens) auf der Szene vorausgeht.

Derridas Begriff der „Kénose“ erinnert an einen bestimmten Moment des Schreibaktes, wie ihn die Philosophie und traditionelle Technik der Kalligraphie kennen. In diesem Denken wird der Pinsel durch den Kalligraphen nicht instrumentell geführt, sondern – umgekehrt – aktiviert der Kalligraph seinen Körpersinn, um dem Schriftzeichen Körper zu verleihen. Der Schreibakt ist eine Form körperlicher Entäußerung. Ihr geht eine Phase der inneren Entleerung voraus, die sich in der Art einer vorsätzlichen Vereinsamung vollzieht. Die Wahrnehmung zieht sich aus dem Außenraum zurück und konzentriert sich auf den gestischen Vollzug einer subjektiven Disposition, die sich aus dem Widerstreit ergibt, sich selbst zu verlieren, um sich im entscheidenden Moment dem Akt einer Ausleerung zu unterwerfen, der nach außen tritt. Der Außenraum ist in dieser Vorstellungswelt nicht eine Vorbedingung, sondern das Resultat eines Vorgangs, in dem ein Selbstverlust in eine Entäußerung (von Schrift bzw. von Sprache) übergeht.

Für den Sprechakt im Theater müsste dieser Moment des Übergangs folgendermaßen präzisiert werden: Sich mitzuteilen heißt zunächst einmal, sich zu verlieren und sich einer Entäußerung zu unterwerfen, die gesprochen und gehört wird. Die hörbare Äußerung wird etwas Gemeinsames und vereinsamt noch im selben Moment denjenigen, der sie spricht. Ohne seine Äußerung gibt es keinen Zugang zu einem Gemeinsamen, doch zugleich verstellt oder blockiert dieser Zugang das Ganze des Gemeinsamen, indem er den Sprechenden davon ausnimmt.¹⁷ So ist der Sprechakt auf der Szene mehr als nur Hervorbringung eines sichtbaren Außenraumes, er ist Kon-text. Er kann nicht von der Präsenz im Singular ausgehen, sondern nur von den immer schon gegebenen Präsenzen im Plural, von Ko-präsenz. Das Theater erscheint als privilegierter Modus solcher Ko-präsenz: Nicht die Versammlung vieler an einem Ort, sondern die Versammlung vieler Orte gleichzeitig. Der Sprechakt verräumlicht diese Orte, indem er ihr „Ko-“ hervorruft und präsentiert.¹⁸

Der Kluft zwischen der Einsamkeit des Sprechenden und dem Gemeinsamen, das sich zu keiner Gemeinsamkeit schließt, entspricht die Kluft zwischen der Aneignung einer Vorgabe und ihrer Dürftigkeit, die sich gegen das Verstehen sperrt und es schließlich vereitelt. In dieser Kluft entsteht jedoch die Möglichkeit, dass der Schauspieler, wie Laurent Chétouane sagt, „zu einem handelnden Subjekt wird. Aber erst da.“¹⁹ Erst da ist der Punkt erreicht, auf den ich mit meinem Titel hinaus wollte: Durch den Text gehen.

¹⁶ Derrida, Jacques: „Die Stimmen Artauds (die Kraft, die Form, die Furche).“ In: Gerstmeier u. Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung*. S. 12-19, hier S. 12.

¹⁷ Der Einsamkeit des Sprechenden entspricht die Einsamkeit der Hörenden, sowohl auf der Ebene des Sinns als auch auf derjenigen der Körper.

¹⁸ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*. Berlin: diaphanes 2004.

¹⁹ „Laurent Chétouane im Gespräch mit Nikolaus Müller-Schöll.“ In: Storch, Wolfgang u. Klaudia Ruschkowski (Hg.): *Die Lücke im System. Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2005. S. 211-214, hier S. 212.

SCHILLER *OFFSHORE*: ÜBER DEN GEBRAUCH VON GEBUNDENER SPRACHE UND CHOR IN ELFRIEDE JELINEKS *ULRIKE MARIA STUART*

Evelyn Annuß

Ruhr-Universität Bochum
Institut für Theaterwissenschaft

*Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben können. [...] Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten?*¹

Der Dichter als moderner Tragiker müsse die Paläste wieder auftun, schreibt Schiller in „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, seiner gegen die privatistischen Konstruktionen des bürgerlichen Trauerspiels gewendeten Vorrede zur *Braut von Messina* (1803).² In dem ‚Königinnendrama‘ *Ulrike Maria Stuart* sind es nicht Paläste, sondern Knäste, deren imaginäre Öffnung sich Elfriede Jelinek zur Aufgabe macht. Das Ganze könne übrigens gut in einem Baumhaus spielen, heißt es in einem Schillers Vorrede vergleichbaren Text zu Beginn des Stücks. Jelinek verweist auf den Stammheimer Hochsicherheitstrakt. Im Stück, das nur wenige Tage auf ihrer Homepage zugänglich war und nun wie ein Kassiber in den *inner circles* der Jelinek-Fanclubs zirkuliert, werden Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin als Stammheimer *Queens* mit Knastkoller aus dem Reich der nachlebenden Toten herbeizitiert.³ Jelinek ruft die beiden weiblichen Ikonen aus der ersten Generation der Roten Armee Fraktion als Diskursgespenster ins Gedächtnis. Ihrem Verfahren in *Burgtheater* (1982) vergleichbar, transponiert sie biografische Versatzstücke in ein nachträglich erfundenes Szenario. Diesmal allerdings zielt die Versuchsanordnung primär auf die Kehrseite des Guckkastens, den Hörraum.

Pünktlich zum 200. Todestag Schillers entstanden, wird in Jelineks neuem Stück unter anderem aus dem Titel gebenden Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) zitiert. Im Anschluss an ihre ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-V* (1999-2003) verwendet Jelinek nun also die deutsche Fortschritt der shakespeareschen Königsdramen. Damit man den sprachlichen Witz ihres angeblich nicht zur Publikation vorgesehenen, exklusiv für das Theater bestimmten Stücks erkennen kann, muss es laut gesprochen werden. Die Rede nämlich ist metrisch gebunden. Was *Ulrike Maria Stuart* formal auszeichnet und von Jelineks übrigen Stücken unterscheidet, ist das rhythmische Experiment. Jelinek bringt es mit jenem „Kunstorgan“ in Zusammenhang, das bereits Schiller im Verbund mit der Taktung der

¹ Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte.“ In: ders.: *Gesammelte Schriften* (GS). Bd. I.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 691-704, hier S. 693.

² Vgl. Schiller, Friedrich: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“ In: ders.: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*. Sämtliche Werke (SW). Bd. 5. Hg. v. Hans-Günther Thalheim u.a. Berlin, Weimar: Aufbau 2005. S. 7-15, hier S. 11.

³ Ein rudimentärer „Ausschnitt“ mit passendem Bildmaterial zur eigenen Beschriftung findet sich noch in der Theater-Rubrik unter <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>.

Sprache als eine Art Sprengsatz für fingierte Palastmauern begriff, um mit seiner Hilfe die „Gerichte unter freien Himmel“⁴ herauszuführen: mit der Chorfigur. Anders als in dem 20 Jahre zuvor entstandenen, als chorischen Text fehlgelesenen ‚RAF-Stück‘ *Wolken.Heim.* (1987), das gänzlich ohne Figurenzuweisung auskommt, ist die Rede nun auch auf Chöre verteilt. Schillers tragender Rolle für den nichtdramatischen Gebrauch von Chorfigur und getakteten Stimmen allegorischer *personae* sind die folgenden Überlegungen gewidmet.

Das Formzitat Schillers in *Ulrike Maria Stuart*, so mein Lektürevorschlag, handelt vom geteilten Atem – von jenem uns streifenden „Hauch der Luft“, in dem das Echo erstickter Stimmen aufgehoben ist. Im *Sound* von *Maria Stuart* gebunden und gegenrhythmisch immer wieder unterbrochen, legt Jelineks Trauerspiel seinen Figuren hierzu die Gerüchte um den Tod der im Berliner Stadtteil Mariendorf beerdigten Ulrike Maria Meinhof ‚in den Mund‘. Verwendet wird vor allem jene aktuell vertretene Lesart, der zufolge sich Meinhof wegen der internen Spaltung der Stammheimer Gefangenen in ihrer Zelle erhängt hat. Durch diese in die Figurenrede übertragene Behauptung hindurch lässt *Ulrike Maria Stuart* gespenstische Stimmen aus einem Käfig ertönen, um den Bezug zu jenem Ausnahmezustand herzustellen, in dem wir heute leben.⁵ An Sonderhaftbedingungen erinnernd, wird der Guckkasten zu einer Art Echokammer der Zeit nach dem 11. September 2001 umfunktioniert.

KAMPF GEGEN DIE SCHRANKEN DES WIRKLICHEN: SCHILLERS STREIT DER KÖNIGINNEN

Schiller lässt in *Maria Stuart* nach jenen Gesetzen der Gewalt fragen, die den Souverän instituieren. In dramatischer Form werden die Mechanismen des bürokratischen Staatsapparats in Szene gesetzt und zugleich die Grundbedingungen souveräner Rede erforscht. Den dialogischen Gesetzmäßigkeiten des Dramas nachspürend, fiktionalisiert Schiller den historischen Stoff. In der Mitte von *Maria Stuart* treten die beiden Königinnen ein einziges Mal gegeneinander an. Scheint sich Maria in dieser von Schiller frei erfundenen Szene zunächst ihrer Gegenspielerin zu unterwerfen, vertreibt sie diese am Ende wortgewaltig und im von Shakespeare übernommenen Blankvers von der Bühne. Sie gewinnt das Rededuell, das als öffentliches zugleich ihren Tod hinter verschlossenen Palastmauern besiegeln wird:

Maria: Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
– Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.
*Elisabeth geht schnell ab, die Lords folgen ihr
in der höchsten Bestürzung.*⁶

Treffend ist der vierte Auftritt des dritten Aufzugs, an dessen Schluss die oben angeführte Passage steht, als Paradigma der dramatischen Szene begriffen worden.⁷ Das zugrunde liegende Strukturprinzip macht gerade die hier zitierte Stelle deutlich: den Ausschluss der anderen Figur. Der Dialog dient dazu, das finale Wort zu behalten und so die Schließung zur souveränen Gestalt in der Behauptung gegenüber der ebenbildlichen *persona* zu ermöglichen. Die Einheit der dramatischen Szene beruht, so bemerkt bereits Günther Heeg mit Blick auf

⁴ Schiller: SW 5, S. 11.

⁵ Zur Diskussion des gegenwärtigen Ausnahmezustands sei – in Anknüpfung an Benjamin (GS I.2, S. 697) – erinnert an: Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

⁶ Schiller: SW 4, S. 360 f.; III, 4; V. 2447-2451.

⁷ Vgl. Heeg, Günther: „Szenen.“ In: Bosse, Heinrich u. Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg: Rombach 1999. S. 251-269, hier S. 262 f.

Maria Stuart, auf einem unsichtbaren Schnitt.⁸ Durch den Zwang zur Finalität werde die Auseinandersetzung mit dem abgetrennt, was dem Ich fremd sei. Und dieser ‚Abschnitt der Handlung‘ könne auf dasjenige bezogen werden, was zu sehen gegeben wird. Im 18. Jahrhundert nämlich werde die Theaterszene zunehmend als naturalistisches Bild gedacht und das Tableau-Modell der Malerei auf die Bühne übertragen. Voraussetzung sei deren Trennung vom Zuschauerraum. Die szenische Darstellung werde an der Fiktion einer unsichtbaren vierten Wand ausgerichtet. Die dramatische Szene sei das auf den Verlauf des Geschehens projizierte Tableau. Als ‚Bild‘ der Handlung verstelle es den Schauplatz der Darstellung.

Schillers Szene allerdings funktioniert ungleich komplizierter. Der dritte Aufzug ist der einzige, der nicht in Marias Gefängnis, dem Schloss zu Fotheringhay, oder in Elisabeths Palast von Westminster spielt. Stattdessen ist der Schauplatz unter freiem Himmel angesiedelt. Dort wird der Zusammenstoß der Königinnen vor Publikum inszeniert: „*Gegend in einem Park. Vorn mit Bäumen besetzt, hinten eine weite Aussicht.*“⁹ Zunächst tritt Maria hinter den Bäumen hervor. Dann kommen die übrigen *personae* allmählich hinzu und bilden schließlich eine Art schweigenden Chor. Damit weist *Maria Stuart* bereits auf das Chorexperiment in dem zwei Jahre später entstandenen Trauerspiel mit Chören *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* – also auch auf Schillers eingangs genannte theaterästhetische Überlegungen – voraus. Die Zuhörenden machen das Theatrale dieser pathosgeladenen Aussprache offenbar.¹⁰ In einer Art Theaterszene, die als Formzitat an den Schauplatz der antiken Tragödie – die Szene vor dem Palast – erinnert und diesen in den Guckkasten hineinträgt, werden die übrigen szenischen Figuren zum kollektiven Zeugen des letztendlich tödlich verletzenden Dialogs zwischen Maria und Elisabeth. Gerade auf diese szenische Präsenz des schweigenden Publikums macht der Beginn des Wortgefechts zwischen den beiden Königinnen aufmerksam. Keineswegs souverän wendet sich Elisabeth erst an einen Teil der Umstehenden, um durch deren Anrede Maria mittelbar zu treffen. Damit gesteht sie *coram publico* ein, dass sie spricht. Sie exponiert den szenischen Rahmen der eigenen Rede. Und auch Marias Auftritt setzt als Beiseite-Sprechen ein, um sich dann in einer als theatral gekennzeichneten Unterwerfungsgeste gegen ‚die Königin‘ zu wenden:

Elisabeth: Wie, Mylords?

Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte
Mir angekündigt? Eine Stolze find ich,
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.

Maria: Sei's!

Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
Fahr hin, ohnmächtig'ger Stolz der edeln Seele!
Ich will vergessen, wer ich bin, und was
Ich litt, ich will vor ihr mich niederwerfen,
Die mich in diese Schmach hinunterstieß.

Sie wendet sich gegen die Königin.

Der Himmel hat für Euch entschieden, Schwester!

Gekrönt vom Sieg ist Euer glücklich Haupt,

Die Gottheit bet ich an, die Euch erhöhte!

*Sie fällt vor ihr nieder.*¹¹

Unter freiem Himmel zeugen die schweigenden *personae* in Schillers ‚Prozessdrama‘ von der Öffentlichkeit des zur Sprache Gebrachten.¹² Mit seinem Verlautbarungscharakter offenbaren

⁸ Ebd., S. 264 f.

⁹ Schiller: SW 4, S. 349.

¹⁰ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: „Politik des Enthusiasmus – Enthusiasmus der Macht. Versuch über Schiller.“ In: Ensslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 82-100, hier S. 87.

¹¹ Schiller: SW 4, S. 354-355; III, 4; V. 2241-2252.

sie die Rhetorizität der Redeszene.¹³ Das Trauerspiel untersucht die Grundbedingungen repräsentativen Sprechens.

Zwei Jahre später wird Schiller die Chorfigur als „eine lebendige Mauer“ bezeichnen, die wie eine Art sichtbar gemachter Schnitt die Kunst von der Realität scheidet. Mit dieser Formulierung aus „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ bestimmt er die Kollektivpersona als Figur der Unterbrechung beziehungsweise der Trennung, weil sie im Drama das Repräsentationsverhältnis selbst reflektierbar macht.¹⁴ Im Sinne einer ‚lebendigen Mauer‘ wendet sich der in der *Braut von Messina* schließlich als Figur eingeführte Chor gegen die Fiktion, auf der Szene würde tatsächlich von Angesicht zu Angesicht und nicht von persona zu persona gesprochen. Indem der Chor die Rolle des Publikums szenisch verdoppelt und eine Bühne auf der Bühne fingiert, widerstreitet er dem geschlossenen Prinzip des Tableaus, der Fiktion einer unsichtbaren vierten Wand. Der Chor ist eine Waffe gegen das zeitgenössische Illusionstheater. Schiller zufolge hat er die Funktion einer Kriegserklärung gegen den Naturalismus in der Kunst:

Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gekommen. Es sind einige lyrische Versuche auf der Schaubühne glücklich durchgegangen, und die Poesie hat sich durch ihre eigene lebendige Kraft, im einzelnen, manchen Sieg über das herrschende Vorurteil errungen. Aber mit den einzelnen ist wenig gewonnen, wenn nicht der Irrtum im ganzen fällt, und es ist nicht genug, daß man das nur als eine poetische Freiheit duldet, was doch das Wesen aller Poesie ist. Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.¹⁵

Als eine Art Verfremdungseffekt zeugt die Chorfigur von jenen gemeinhin überspielten Trennungen, die den Repräsentationsverhältnissen in Kunst wie Politik zugrunde liegen. Mit dem Streit der Königinnen führt Schiller mithin nicht ausschließlich die Funktion des Gegeneinander-Aussprechens¹⁶ im neuzeitlichen Drama vor. Im untergründigen Rückgriff auf das attische Theater wird das Tableau-Modell sinnbildlicher Darstellung hier bereits szenisch unterwandert. Selbst als schweigende Figur offenbart der Chor in *Maria Stuart* den allegorischen Charakter des schillerschen Trauerspiels. Über die Reflexion der Darstellungsbedingungen wird die souveräne Auftrittsform so zur Disposition gestellt, dass der theatrale Apparat selbst ins Blickfeld rückt und auf die Rahmenbedingungen jenes anderen verweist, um den Schillers Drama thematisch kreist: den Staatsapparat.

Nur der Chor berechtigt den Dichter, wie Schiller in der Vorrede zur *Braut von Messina* schreibt, seinem Gemälde tragische Größe zu geben. Diese „eine Riesengestalt“ nämlich

¹² Zu Rhetorik und Öffentlichkeit bei Schiller vgl. Borchmeyer, Dieter: *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München: Fink 1973. Über die prozessual-rhetorische Dramaturgie von *Maria Stuart* siehe insbesondere S. 198-206. Vgl. zudem ders.: *Die Weimarer Klassik*. Bd. 2. Königstein: Athenäum 1980. S. 293-296.

¹³ Zur Differenzierung zwischen dargestellter Öffentlichkeit und genuiner Öffentlichkeit des theatralen Geschehens vgl., in kritischer Wendung gegen Borchmeyer: Menke, Bettine: „Wozu Schiller den Chor gebraucht...“ In: dies. u. Christoph Menke (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit 2007. S. 72-102, hier S. 78-85.

¹⁴ Zum schillerschen Chor als Figur der Unterbrechung vgl. ebd. u. Zupan i , Alenka: „Real-Spiel.“ In: Ensslin (Hg.): *Spieltrieb*. S. 200-211. Dies im Unterschied zur These vom Selbsteinschluss des Theaters im theatralen *hortus conclusus*, der bei Schiller der Restitution der Natur in der Kunst diene (Wild, Christopher J.: *Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg: Rombach 2003. Hier S. 387-419).

¹⁵ Schiller: SW 5, S. 10.

¹⁶ Vgl. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* in Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*. Bd. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 491.

nötige ihn, „seine Figuren auf den Kothurn zu stellen“¹⁷. Als kollektive Hintergrundfigur verleihen schon die gemeinsam zuhörenden Höflinge in *Maria Stuart* dem Souveränitätsanspruch der beiden spiegelbildlich entworfenen und in gleicher Taktung sprechenden Figuren Übergröße. Sprachlich werden sie als Double vor den anderen sozusagen auf den Kothurn gestellt. Wie Schiller in seinem Brief an Goethe vom 3. September 1799 betont, bedient er sich in *Maria Stuart* „einer größern Freiheit oder vielmehr Mannichfaltigkeit im Silbenmaaß“¹⁸ und orientiert sich damit an Shakespeares seinerseits freierem Gebrauch des Blankverses. Mit dem Einsatz von Enjambements inszeniert er einen Stafettenlauf der auf Verlautbarung angelegten Rede. Der Jambus springt zwischen Maria und Elisabeth hin und her, bindet sie im Schlagabtausch aneinander. Den Konstruktionscharakter ihrer spiegelbildlichen Inszenierung anzeigend, setzt Schiller in der Schlüsselszene seiner *Maria Stuart* den schweigenden Chor als reflexive Kulisse an die Stelle der Palastmauern. Dass Chor und metrische Bauweise im Exponieren der szenischen wie rhetorischen Darstellungsvoraussetzungen vermeintlich souveräner Figuren korrespondieren können, wird von Schiller denn auch in den oben zitierten Kommentaren betont. Im Zusammenspiel widerstreiten sie potenziell der Illusion des Natürlichen und dienen der reflexiven Präsentation des dramatischen Betriebsgeheimnisses, seines Fiktionscharakters. Dieses Formmoment ist es, auf das Jelineks Stück im Zitat Schillers zurückgreift und das es handwerksmäßig freilegt.

SCHILLER IM FORMZITAT: JELINEKS STREIT DER FLINTENWEIBER

Am Ende von *Ulrike Maria Stuart* wird Schiller an vorderster Front – neben Shakespeare, Büchner und Marx – als einer der zitierten „Götter“ aufgerufen. „Dann die übrigen, die Originaltexte und -kassiber der RAF und ihres Umfelds, Briefwechsel Gudrun Ensslins (,Zieht den Trennungsstrich, jede Minute‘), Stefan Aust, Butz Peters, Albrecht Wellmer und sehr viele andre mehr.“ Sozusagen im Abspann unterstreicht Jelinek noch einmal die in ihrem Stücketitel anklingende zentrale Rolle Schillers. Wortlautlich kommt er in dem aus drei Teilen bestehenden Text hingegen zunächst nur am Rand vor. Jelinek setzt ihr kulturelles Kapital gewissermaßen *offshore* ein.

Den Streit der Königinnen zitiert sie erst im letzten Part. Hier werden, der Vorlage entsprechend, erstmals Gudrun und Ulrike miteinander konfrontiert. Wie gestrandetes Bildungsbürgergut überträgt *Ulrike Maria Stuart* Schillers königlichen Dialog ins Obszöne und ruft den *Sound* vergangener Zeiten wach. Die weiter oben zitierte Passage, die bei Schiller das Wortgefecht zwischen Elisabeth und Maria einleitet, ist zu Beginn des dritten Teilstücks und damit an prominenter Stelle als eine Art üble Nachrede über den Tod Ulrike Meinhofs eingesetzt. Populistische Publikationen zum Thema paraphrasierend, wird in vermeintlich dialogischer Form über das gesprochen, was sich in der Nacht zum 9. Mai 1976 – dem Datum der deutschen Kapitulationserklärung gegenüber der Roten Armee – im Stammheimer Hochsicherheitstrakt unter Ausschluss der Öffentlichkeit abspielte. Im scheinbaren Zwiegespräch Gudruns mit Ulrike stellt Jelinek für die Stammheimer *ob-scena nachträglich* Theateröffentlichkeit her. Über das einleitende Schiller-Zitat wird ebenso wie über die vorangestellte szenische Anweisung der Fiktionscharakter des Zur-Sprache-Gebrachten unterstrichen. Reflektiert Schiller die Darstellungsbedingungen der dramatischen Szene mittels Versmaß und Chor, so übernimmt Jelinek an dieser Stelle nur die jambische

¹⁷ Schiller: SW 5, S. 13.

¹⁸ Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 30. Hg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1961. S. 95.

Konstruktion, um sie – in die intertextuelle Redeszene überführt – an gegebener Stelle zu sabotieren:

und: action!

Gudrun: Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte uns hat angekündigt? Eine immer noch zu Stolze finden wir, vom Unglück keineswegs geschmeidig oder untätig? Wir wären damals gerne effizienter ja gewesen, doch wir waren nicht so weit, das weiß die Anna ganz genau. Wir sind für vieles schuldig, auch uns selber sind wir vieles schuldig noch geblieben [...]. So gebe ich den Hut-Befehl: Mach deine Fresse zu und bleib im Loch und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittne Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten. Oder mach halt sonstwas, zu dem du noch fähig bist, viel ist es nicht, du bist zu nichts mehr gut, der Stachel in dem Fleisch, das uns gehört und das wir sind, bist: du. Und schau, da hängt ja schon dein Leichnam, das ist aber schnell gegangen, hast du den etwa selber hingehängt? Na toll, vielleicht ist er im Tod uns wenigstens noch nützlich, wer kann das schon wissen.

Ulrike: So will ich mich noch diesem unterwerfen, Schwester, auch wenn es mir recht schwerfällt, Stolz, fahr hin, ich hab ja ohnedies kein Auto mehr, keine Wohnung, keine Kinder und kein Haus, also kannst von mir aus auch du fahren, lieber Stolz, und meine Seele wird auch wohl dereinst, und das ist bald, dahinfahrn in einem kleinen Segelboot auf all den aufgeplusterten Gebindewassern, Gras und Hundescheiße, ringsum die Blumen unsrer Stadt, Gewässer, die einst lieb mir warn, als ich noch dazugehörte, nicht zum Wasser, aber doch zum Jachtclub, oder wars was andres? Oder war ich gar nicht drin? Ich muß es wohl vergessen und vergessen haben, wo ich war und wer ich bin, anders kann ich mirs nicht vorstelln. Ich will vor dir mich niederwerfen, Schwester, ja, das mach ich glatt, darauf kommt es mir nicht mehr an, den Boden unter meinen Füßen hab ich längst verloren.¹⁹

Bereits Brecht befreit die von Jelinek zitierte schillersche Szene im „Streit der Fischweiber“, einem seiner *Übungsstücke für Schauspieler*, von der Ständeklausel.²⁰ In seiner Übersetzung vom Streit der Königinnen auf einen ‚prosaisch stinkenden‘ Fischmarkt entledigt er sich auch gleich der schillerschen Tonlage. *Ulrike Maria Stuart* greift das Klischee keifender Frauen auf, verschränkt es aber im Unterschied zu Brecht mit dem ursprünglichen Sprechgestus. Dabei leben Schillers Enjambements, mit denen er den Versfuß von der Rede der einen Figur in die der anderen überführt, bei Jelinek in der Fortschritt der metrischen Sprache in andere Zitate fort. So erzeugt *Ulrike Maria Stuart* ein beschleunigtes, geradezu atemloses kollektives Weitersprechen und produziert den Eindruck des Unhaltbaren. Die oft sinnlos erscheinende, unverständliche Rede wird metrisch gepusht. Ihre Wendung an Schauspieler funktioniert denn auch nicht über die ideelle Korrespondenz von Wortlaut und Körperbild, die im Drama die Schließung zur anthropomorphen Bühnengestalt erlaubt, sondern über die Betonung. Sie ist letztlich durch die Wendung des sprachlich hergestellten Takts an die Physis bestimmt.

Zunächst behält Jelinek Schillers Jamben bei. Allerdings transponiert sie das Elisabeth-Zitat in den *Pluralis majestatis* und addiert – den Versfuß in Prosa übertragend – das von Schiller der Metrik entsprechend ausgelassene „hat“. Dadurch fällt die den Vers 2243 eröffnende Senkung weg und der Jambus geht sozusagen durch. Gudruns „uns“ wird so im Gegensatz von Elisabeths „Mir“ betont. *Ulrike Maria Stuart* überträgt mithin die Rede vom Blankvers in eine gekünstelt klingende Prosa, als ob es die Verwandlung zweier zu *Outlaws* mutierter höherer Töchter sprachlich einzufangen gelte. Das metrische Modell lässt Jelinek dabei über das wortlautliche Schiller-Zitat hinaus in den zu sprechenden Text ausstrahlen, den Sprachfluss aber später von der Jambenfolge immer wieder in Trochäen umkippen. So entsteht eine Art rhythmisches Stolpern. Entfernt fühlt man sich an Dokumentardramen wie die kammerspielartige Aust-Verfilmung *Stammheim* (1986) von Reinhard Hauff erinnert. Wie in einem schlechten Film, der sich den *Sound* einer anderen Ära im fingierten Jargon hölzern klappernd zu eigen zu machen versucht, hallt das klassische Drama im Gespann mit jener „Überführung allen Sprechens ins Bodenlose“ nach, die Klaus Theweleits „Bemerkungen

¹⁹ Hervorhebungen zit. nach Schiller: SW 4, S. 354-355; III, 4; V. 2242-2250, EA.

²⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Große kommentierte und Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA). Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus Detlef Müller. Bd. 22.2. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1993. S. 834-839.

zum RAF-Gespenst“ zufolge „die umfassende Irrealität der Sprachsituation im deutschen Nachkrieg“ kennzeichnet.²¹

Entsprechend wird Jelineks Relektüre der Schillerszene mit „*und: action!*“ eröffnet. Dann erst kommen Gudrun und Ulrike im Zitat von Elisabeths und Marias *showdown* zu Wort. Die Anweisung erinnert wie so oft bei Jelinek an Filmaufnahmen. Darüber wird eine Klappe beziehungsweise ein Schnitt exponiert. Den schillerschen Chor als Unterbrechungsfigur – in seiner Schnittfunktion mithin – übersetzt Jelinek hier in den Verweis auf den Film. In *Ulrike Maria Stuart* deutet die szenische Anweisung auf einen vorhergehenden *cut* und damit auf die Wiederholung einer Szene hin. Im übertragenen Sinn markiert das die Differenz zum Rededuell der schillerschen wie der Stammheimer ‚Königinnen‘. Jelinek schreibt damit also die reflexive Funktion des schweigenden Chors aus *Maria Stuart* in die Form der Rede fort. So wird die innere Spaltung der dramatischen Szene und damit auch die Mittelbarkeit der Rede angezeigt.

Darüber hinaus spielt die szenische Anweisung auf die Zelluloidgespenstern²² vergleichbare ‚Körperlosigkeit‘ von Jelineks Figurenrede an. Zum einen nämlich verwirrt diese permanent den Bezug auf eine sprechende beziehungsweise eine adressierte Instanz. Gudruns Rede ‚über uns‘ beispielsweise schwankt zwischen *Pluralis majestatis* und der ersten Person Singular. Und ihre Rede über Anna – übrigens unter anderem ein Deckname Ulrike Meinhofs –, macht den dialogischen Bezug der Redeszene nur über den intertextuellen Raum herstellbar. Ulrikes von Satzteil zu Satzteil zwischen Jamben- und Trochäenfolgen wechselnder Text wiederum untergräbt durch semantische Verschiebungen das potenzielle Verstehen, so dass die sprechende Figur selbst verrückt scheint. Zum anderen ist die Rede beider *personae* durch die immanente Verschränkung des Zitierten als diejenige einer gespenstischen Kollektivfigur lesbar, deren von Jelinek fingiertem Stimmengewirr durch Gudrun und Ulrike eine ‚auswändige‘ personale Form verliehen wird. Denn das Sprechen verweist durch die offenkundig hergestellte Intertextualität der Redeszene immer schon auf das unabschließbare Echo widerhallender Stimmen. Das lässt sich an einer kurzen Passage aus dem oben Angeführten zeigen, mit der Jelinek einen Kassiber Gudrun Ensslins sinnentstellend aus dem Zusammenhang reißt und durch leichte Veränderungen in Jamben transponiert, um dann den Rhythmus zu unterbrechen:

Gudrun: [...] So gebe ich den Hut-Befehl: Mach deine Fresse zu und bleib im Loch und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittne Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten.

Jelinek verwendet einen angeblich klandestinen Brief von Gudrun Ensslin aus der Zeit vor Ulrike Meinhofs Verhaftung. Er soll aus Ensslins Isolationszelle geschmuggelt, von irgendjemandem abgetippt und Ulrike Meinhof übermittelt worden sein. Wie unter anderem der ehemalige *Aktenzeichen-XY*-Moderator Butz Peters in *Tödlicher Irrtum*, seiner ebenso reißerischen wie fragwürdig recherchierten *Sex&Crime*-Geschichte der RAF, schreibt, fand sich der „Ensslin-Kassiber“ bei Ulrike Meinhofs Gefangennahme in deren Jacke. Darin heißt es laut Peters, der zwar einen faksimilierten Ausschnitt des – getippten – Textes aus dem Hut zaubert, aber auf eine Quellenangabe seines Fundstücks verzichtet:

Liesel d -> Sack HUT – Befehl, mach’ die Fresse zu u. bleib i. Loch.²³

²¹ Theweleit beschreibt ein allgemeines Sprachphänomen der BRD, um dann zur Kritik der spezifischen Apodiktik der RAF überzugehen; siehe Theweleit, Klaus: „Bemerkungen zum RAF-Gespenst. ‚Abstrakter Radikalismus‘ und Kunst.“ In: ders.: *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1998. S. 17-99, hier S. 17.

²² Vgl. Kittlers Begriffsverwendung in: Kittler, Friedrich A.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993. S. 97.

²³ Zit. nach Peters, Butz: *Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF*. Berlin: Argon 2004. S. 302.

In der weiter oben angeführten Stelle wird das von Peters übernommene Zitat in eine vermeintlich dramatische Szene übersetzt, um gleichzeitig die Fiktion absoluter Gegenwart durch die offenkundige Schiller-Zitation und die merkwürdige Taktung zu unterlaufen. Jelinek baut den hier zitierten kryptischen Text in ihrer durch Peters freundlich vermittelten Übernahme in ganze Sätze um und verstellt den Wortlaut ins Jambische. Sie übersetzt den zäsurierten Text, der Gudrun Ensslin zugeschrieben wird, in den schillerschen Sprechduktus. Ob sie damit nun der Verwandtschaft von Schillers überredendem Gestus²⁴ zum apodiktischen Jargon der RAF Rechnung trägt oder die RAF-Diktion durch die ‚schöne Form‘ konterkariert – Jelineks dialektische Verschränkung Schillers mit dem Ensslin zugeschriebenen Kassiber dient der Erziehung zum rhetorischen Formbewusstsein.

Mit privatdetektivischer Verve interpretiert Peters das später von Jelinek übernommene Zitat als verschlüsselte Anweisung an Ulrike Meinhof, nach Ensslins Gefangennahme in ihrem Hamburger Versteck zu bleiben und dort auszuharren. So gelesen geht es im ursprünglichen Kontext keineswegs um einen dem Strukturprinzip des Dialogs entsprechenden Versuch, die Konkurrentin mundtot zu machen. Jelinek aber setzt den Kassiber scheinbar in diesem schillerschen Sinn ein und fingiert seine Dramatisierung. „Mach deine Fresse zu und bleib im Loch“, klingt, als ob die andere Figur vernichtend – und zwar im Blankvers – adressiert würde. In Jelineks Text ist das auf Ulrike Meinhofs Isolationshaft und auf ihren Tod beziehbar. Was folgt, kann als Aufforderung Gudruns an Ulrike zum Selbstmord begriffen werden: „und steck dir dein Gehirn in Arsch und dann häng dich an das streifenweis zerschnittne Handtuch, denn was andres hast du nicht dafür zu bieten.“ Das weggelassene „den“ sorgt dafür, dass der „Arsch“ betont wird. Daraufhin jedoch bricht das fortlaufend jambische Schema zusammen. Jelinek montiert mit dem „und dann“ ein überzähliges Füllwort und damit eine Senkung zuviel ein. Genau um diese Arbitrarität von Betonungen und die Brechung des *Sounds* geht es. Sie nämlich reflektiert die Verfahrensweise im zitierten Material.

Jelinek verwendet hier unter anderem Peters’ Kolportage vom Suizid Ulrike Meinhofs. In einer dem Spielszenenformat von *Aktenzeichen XY* vergleichbaren Weise wird dieser von Peters’ *Irrtum* umstandslos als Fakt präsentiert.²⁵ Dabei blendet Peters die über Jahre hinweg öffentlich verhandelten Zweifel an dieser Version der Geschichte aus. Ihm zufolge ist der ‚Freitod‘ der ehemaligen RAF-Frontfrau in klarer Weise der Effekt eines brutalen Gruppenausschlusses. Den macht er an Gudrun Ensslins Selbstermächtigung zur Redaktion von Ulrike Meinhofs Texten im Namen der RAF-Gefangenen und deren Distanzierung von Meinhofs Erklärung zum Springer-Anschlag fest. *Ulrike Maria Stuart* paraphrasiert diese Lesart mehrfach. Dabei allerdings nimmt sich Jelinek, wie gezeigt, ihrerseits die Freiheit zur Fortschritt, überspitzt Peters’ Lesart und verfremdet sie nicht zuletzt durch ihre Taktung so, dass man, ins Stolpern kommend, zur Relektüre des Materials und seiner rhetorischen Strategien herausgefordert wird.

Jelineks untergründige, gegenrhythmische Spaltung des Textes korrespondiert dabei mit dem, was die Bauform der Redeblöcke für die Bühne vorprogrammiert: die Hänger von Schauspielern, denen beim Sprechen die Luft ausgeht. Im Theater gesprochen, bedarf dieser Text des Soufflierens. Während *Wolken.Heim.* durch die Zitatmontage *Sound-Brüche* zwischen deutschem Idealismus und RAF-Gefangenen produziert, tritt in *Ulrike Maria Stuart* an die Stelle dieser klanglichen Zäsuren das metrisch erzeugte Vorandrängen des Sprechens

²⁴ Vgl. Lehmann: „Politik des Enthusiasmus.“ S. 84.

²⁵ Vgl. das Kapitel „Ulrike Meinhof erhängt sich.“ (Peters: *Tödlicher Irrtum*. S. 345-347) Siehe demgegenüber etwa Bakker Schut, Pieter H.: *Stammheim. Der Prozeß gegen die Rote Armee Fraktion*. Kiel: Neuer Malik Verlag. S. 394-409. Vgl. auch die von Peters abweichende Darstellung in Aust, Stefan: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München: Knaur 1989. S. 376-387.

und seine Unterbrechung. Und dieses rhythmische Bestimmungsmerkmal von *Ulrike Maria Stuart* wird bereits in der Vorrede als Formproblem zur Sprache gebracht.

VOM KOTHURN REIßEN: ÜBER DEN GEBRAUCH GEBUNDENER SPRACHE

Ohne ihn beim Namen zu nennen, verweist Jelinek schon in ihrem der Figurenrede vorangestellten Text auf Schiller. In dieser Overture, die in ihrem apodiktischen Gestus als *Mimikry* sowohl an die verwendeten Texte der RAF-Gefangenen als auch an Schillers moralästhetische Auslassungen über das Theater und dessen Erziehungsfunktion erinnert, wird der Fokus auf die Form der Rede und den daran geknüpften Status der Figuren gerichtet. Von der Gebundenheit der Sprache beziehungsweise ihrer Spaltung durch den Versfuß ausgehend, macht Jelineks Vorrede die innere Zerrissenheit der Figuren zum Thema:

Grundsätzliches, mit einem schönen Gruß, einem gehörigen Schuß von der Autorin: Ein Problem wird sein, daß die fast immer ‚gebundene‘ Sprache des Textes (Jamben, Trochäen) eine ‚Höhe‘ herstellt, die unbedingt konterkariert werden muß von der Regie. Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. Der Gegenstand, sie selbst, [...] muß vielfältig gebrochen werden wie die Äste eines Baumhauses, wo das Ganze übrigens gut spielen könnte, denn diese Figuren sind ja nicht ‚sie selbst‘, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie. Das muß also so inszeniert werden, daß die Figuren quasi neben sich selber herlaufen, daß eine Differenz erzeugt wird, und zwar von ihnen selber. Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht; es darf keinesfalls vornehm oder dichterisch sein, es muß alles runter runter runter. Runter die Hosen, runter die Röcke! Die Königinnen können über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen, die sie sich runterreißen, das ist nur ein Beispiel. Sie müssen [...] bis ins Groteske hinein [...] den Boden aufwischen, auf dem sie nicht stehen können, denn sogar der ist ja schief [...]. Und sogar der Dreck rutscht ab (und die DarstellerInnen an ihm). Die Figuren können mit allem, was sie haben, aufeinander losgehen, vor allem mit sich selbst. Ich möchte, daß Chaos, Schmutz, Unordnung zurückbleiben und daß das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verläßt [...] und die Figuren vor sich selbst das Weite suchen, das aber nur eine Zelle und ein Strick aus Handtuchfetzen ist. [...] in der Höhe der Ideologie, aus der die Figuren sich er-lesen haben, ist dann nur noch ein Fensterkreuz, an dem man den Handtuchstrick festknoten kann. Und irgendwas rennt aus den Figuren auf und davon. Es sucht eben: das Weite, aber das gibt es nicht, es soll sehr hermetisch wirken, mit Dreck und Gestank und allem, was dazugehört. Die sollen sich in ihrer eigenen Scheiße wälzen! Also.

Der Text beginnt mit dem Verweis auf den metrischen Einsatz, den Schiller in seiner eigenen Vorrede zur *Braut von Messina* neben der Figur des Chors gegen das Illusionstheater ins Feld führt. In der Tat verhindern das in unseren Ohren fremd klingende Betonungsschema und die damit einher gehenden Permutationen des Satzbaus in *Ulrike Maria Stuart* die Psychologisierung der sprechenden Figuren auf der Bühne. Ihre unnatürliche Taktung, die die sprechenden Schauspieler affiziert, schützt die Rede vor ihrem menschenlinden ‚Eintheatern‘. Die gebundene Sprache sperrt sich gerade in ihrer immer wieder invertierten Betonung letztlich gegen das von der Forschung neuerdings verstärkt bejubelte Projekt Jossi Wielers und seines Dramaturgen Tilman Raabke, an Jelineks Stücken „ein breites Spektrum der Psychologie der Figuren“²⁶ wieder sichtbar zu machen. Genau in diesem Verweigern gegenüber einer Vermenschlichung der *personae* besteht die formale Qualität von Jelineks Zitierarbeit.

Doch die Vorrede deutet zunächst auf die verführerische Kehrseite dieses *Sound-Experiments* hin. Die gebundene Sprache produziere eine bestimmte Höhe, heißt es. Mit „*einem gehörigen Schuß von der Autorin*“ wird die metrisch hergestellte Fallhöhe der Rede problematisiert, die zunächst den Eindruck des ‚Schönen oder Hohen von Idealen‘ erzeugt.

²⁶ So Jossi Wieler im Gespräch mit Tilman Raabke: „Unsichtbare Familien. Gespenster.“ In Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 10-14, hier S. 12.

Implizit gegen den Theoretiker einer ästhetischen Erziehung ‚des Menschen‘ durchs deutsche Nationaltheater und der Schaubühne als moralischer Anstalt gerichtet, werden die Figuren als „*Produkte von Ideologie*“ begriffen. Jelineks Vorrede zufolge gilt es nun, diese sozusagen in ihrer ‚Auswändigkeit‘ wie über der Kleidung getragene „*schmutzige, befleckte Unterhosen*“ runterzureißen. Was immer man daraus an mythenkritischer Erziehungsprogrammatik zur „Unterstützung weltlicher Gerechtigkeit“²⁷ ableiten mag: Wenn Jelinek die Toten aus den Gräbern entlässt, um – mit Schiller gesprochen – „Geheimnisse zu offenbaren“, die kaum ein „Lebendiger wissen kann“, dann keineswegs, um die Schaubühne als nationalgeistigen Kanal zu überhöhen, „in welchen von dem denkenden bessern Teile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt, und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet“²⁸. Denn bei Jelinek geht es, wie sich am Formzitat ablesen lässt, nicht einfach um Ideologiekritik, sondern um die Frage ihres Transports – um Formkritik mithin. Bereits im ersten Teilstück macht Ulrike denn auch in ihrem dritten Auftritt auf die Haltlosigkeit zukünftiger Ansprüche auf die allein richtige Deutung ihrer Rede aufmerksam:

Wer spricht in den Text hinein, wer sucht ihn zu verwischen mit der eignen Stimme? Ich kenn mich jetzt nicht mehr aus, wer spricht, es ist ja alles sinnlos, unverständlich, allerdings, da kann man doch nur noch Waffe zeigen und die Flagge, falls man eine hat.

Angesichts aufklärerischer Selbstüberhebung und des ‚Herabmoralisierens von der Bühne‘ planten Benjamin und Brecht einen gemeinsam nie realisierten „Prozeß gegen Schiller“²⁹. Nicht „im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten“³⁰ zu sprechen, fordert auch Brechts „Ist das epische Theater etwa eine ‚moralische Anstalt‘?“ Mit und gegen Schiller verfolgt Jelinek eine andere Strategie als Brecht. Weder Ulrike noch Gudrun geben vor zu wissen, in wessen Namen sie zitierend reden: „Jetzt weiß ich nicht mal mehr, wer aus mir spricht. Bin ich die eine oder diese andre? Was bestimmt mir ist: Ich bin die Königin“, sagt Gudrun in ihrem ersten Auftritt gleich zu Beginn des zweiten Teilstücks.³¹ *Ulrike Maria Stuart* macht, die schillersche Metrik mobilisierend, die Fiktion souveräner Rede zum Problem. Das Stück ruft die Toten als Nachlebende ins Gedächtnis, schärft die Einsicht in den Konstruktionscharakter der ihnen retrospektiv zugeschriebenen Rede und überlässt das Sprechen im Namen der Geschädigten dem zukünftigen Streit der Interpretationen.

Moralästhetischer Äußerlichkeiten entkleidet, führt *Ulrike Maria Stuart* also Schiller im Formzitat gebundener Rede auf den reflexiven Einsatz der Rhetorik zurück. Jelinek verhandelt das von ihr eingangs problematisierte schillersche Schöne, indem sie das metrische Zitat in eine Art gegenrhythmischen Zittern transponiert, gegen den Theoretiker eines aufklärerischen Nationaltheaters ausspielt und den Widerstreit gegen das zur Sprache Gebrachte zukünftiger Öffentlichkeit jenseits der Rampe überlässt. In diesem Zusammenhang benennt Jelinek den „*Gestank*“, der die menschliche „*Absonderung*“ auf der Bühne wie schlechter Atem „*umweht*“. Damit macht sie auf die im Theater kollektiv geteilte Luft aufmerksam, von der die gebundene Rede zeugt.

²⁷ So Schiller 1784 in „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ (SW 8, S. 84-97, hier S. 89); der Text wurde 1802 in den *Kleinen prosaischen Schriften* wieder abgedruckt. Zur aktuellen, weiter führenden Relektüre von Schillers theaterästhetischem Erziehungsprogramm vgl. die Beiträge Jacques Rancières und deren Kritik durch Christoph Menke und Juliane Rebentisch in Ensslin (Hg.): *Spieltrieb*. S. 23-81.

²⁸ Schiller: SW 8, S. 93 f.

²⁹ Vgl. Benjamins Notiz über den im Exil gemeinsam mit Brecht entworfenen Plan (GS VI, S. 431). Zur Kritik des Herabmoralisierens siehe Brechts „Ist das epische Theater etwa eine ‚moralische Anstalt‘?“ aus dem *Messingkauf* (GBA 22.1, S. 114 f.).

³⁰ Ebd., S. 115.

³¹ Untergründig wird hier wiederum Maria aus der Streitszene der Königinnen zitiert: „Ich will vergessen, wer ich bin, und was / Ich litt“ (Schiller: SW 4, S. 355; III, 4, V. 2247-2248).

LEBENDIGE MAUER, *TWINTOWER*: ÜBER DEN GEBRAUCH DES CHORS

Die Vorrede von *Ulrike Maria Stuart* betont die Verwendung metrischer Sprache. Sie unterstreicht den immer schon kollektiven Charakter der Rede, den Jelineks Zitierpraxis offenbart. Zu Spielbeginn wird nun auch szenisch auf dieses kollektive Bestimmungsmoment des Sprechens hingedeutet.

Im weiter oben angeführten dritten Teilstück, das wortlautlich auf den Streit der Königinnen zurückgreift, ist die schillersche Präfiguration einer Chorszene nur mehr über die zitierte Stelle erahnbar. In der Vorlage spricht Elisabeth zunächst die Umstehenden an und markiert so deren Präsenz. Als Figur allerdings ruft Jelinek den Chor in dieser Passage nicht mehr ins Gedächtnis. Hingegen tritt er bereits im ersten Part ihres Stücks als gedoppelte Eröffnungsfigur auf. Die kollektive Bühnenrede steht also am Anfang des szenischen Spiels, um dann erst einander ablösende Stimmen einzelner *personae* aus ihr hervorgehen zu lassen:

Ein Käfig mit den Prinzen im Tower, verschiedene Stimmen, deren Urheber man aber nicht sieht.

Die Prinzen im Tower: Väter, sagt uns, ist die Mutter tot?

Chor der Greise: Nein Kinder. Sie ist heimgesucht, doch euer Heim sucht sie nicht mehr und hat sie, glaube ich, im Grunde nie gesucht. Ihre Wohnadresse ist verloren, wohl für immer. Das Schafott fürchtet die Mutter und fürchtet sie auch wieder nicht. Wer kann in ihren Kopf hineinsehen? Nur der Strick, und auch der Strick sieht ihn von außen. Ihr papiernes Haupt steckt jetzt in eurem Wohnzimmer im Rahmen, auch auf Postämtern kann man es finden und in Polizeistationen, und von dort zumindest kann es nicht mehr fliehn, das ist die Strafe, und es wird noch dicker kommen.

In der Anspielung auf die *Twintowers* und die Käfighaltung in Guantanamo Bay stellt der Text von Beginn an Gegenwartsbezug her. Zugleich bringt die szenische Anweisung den heterophonen Anklang gesichtslos bleibender Stimmen zur Sprache und reflektiert damit Form und Funktion von Jelineks Zitierweise. Danach setzt das Spiel in chorischer Rede mit den fünf Trochäen der Prinzen, also einer Umkehr des schillerschen Blankverses ein. Von diesem einleitenden Vers aus pflanzt sich die gebundene Rede dann in dem erst an Maria Stuarts, später an Ulrike Meinhofs Tod erinnernden zunächst jambischen Text des Greisenchors und schließlich im ganzen Stück fort. Der immer wieder invertierte ‚Versfuß‘ ist sozusagen der kollektive Strick, an dem die Figuren hängen, die – wie sie in der Rede über sich selbst betonen – den Boden unter den Füßen längst verloren haben; im metrisch gebundenen und zugleich gebrochenen Zitat hängen sie sich in ihrer Funktion, lebendige Menschen darzustellen, denn auch selber auf.

Der erste Auftritt der Prinzen im *Tower* erinnert an eine Verschränkung der Figurenkonstellationen aus *Die Braut von Messina* oder *Die feindlichen Brüder* und *Der Jüngling und der Greis. Versuch eines Nichtstudierten*.³² Doch ebenso wie auf diese *boys networks*, die wie die schillerschen Königinnen jeweils im Duell statt gemeinsam sprechen, wird hier auf Ulrike Meinhofs Zwillinge, die doppelte Fehlgeburt der historischen Maria Stuart oder die beiden Prinzen aus dem später in schlegelscher Übersetzung zitierten *Richard III* verwiesen. Schillers Einsatz der sprechenden Kollektivfigur in *Die Braut von Messina* hingegen wird gerade nicht zitiert. Der Chor der Greise, der im ersten Teilstück auf die Prinzen im *Tower* einredet, stammt aus Oskar Werners Übersetzung von Aischylos’ *Persern*, die Jelinek auch in *Bambiland* (2004) verwendet.³³ Was diese Übersetzung mit der Schiller-Zitation in *Ulrike Maria Stuart* verbindet, ist der formale Fokus: Auch Werner ist am Metrum seiner Vorlage orientiert. Jelinek exponiert diesen Formaspekt folgerichtig über die Chorfigur. Denn wo immer man die kollektive Rede im Theater platziert, sie bedarf eines Rhythmus, der

³² *Der Jüngling und der Greis* von 1782 benennt bereits, worum sich auch Jelineks Zitation Ulrike Meinhofs letztlich dreht: die Verfolgung eines leeren Phantoms (Schiller: SW 8, S. 81-83, hier S. 83).

³³ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Bambiland/Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek: Rowohlt 2004. S. 15. Hier im Verweis auf die in der Tusculum-Ausgabe enthaltene deutsche Fassung der *Perser* in Aischylos: *Tragödien*. Übers. v. Oskar Werner. Zürich u.a.: Artemis & Winkler 1996.

geteilten Atmung, um vom Ensemble gemeinsam gesprochen werden zu können. Diese Vorgabe ist es, die Jelinek im mittelbaren Rekurs auf Schillers Einsatz von Metrum und Chorfigur markiert und in den forcierten Zusammenklang jener „verschiedene[n] Stimmen, deren Urheber man aber nicht sieht“, transponiert.

Die anfängliche szenische Anweisung benennt auch die Sichtbarkeitsproblematik kollektiver Rede, die – einer Gespensterstimme vergleichbar – der Visualisierung durch einen singulären Mund entzogen ist.³⁴ Mit den im Käfig gehaltenen Prinzen im *Tower*, dem zweifachen Einschluss einer Doppelungsfigur, spielt Jelinek auf die schillersche Bestimmung des Chors als lebendiger Mauer an. Dramaturgisch gelesen, kann man den Chor der Greise in *Ulrike Maria Stuart* als eine sichtbare Wand denken, die die kleinen Prinzen turmhoch umragt und den Ausblick auf die verschiedenen Stimmen hinter ihrem Rücken verstellt. Jelinek nimmt Schillers Chormetapher wörtlich und übersetzt sie ins Szenische. Ihre Verwendung des Chors als Sichtbarriere ließe sich als Kommentar zum verstellten Ausblick auf das bestimmen, was Jelineks fingierte Erinnerungsszene verhandelt: den Tod Ulrike Meinhofs; auch als Kommentar zum beredten Verschweigen von Gegenöffentlichkeit, das Texte wie Peters' *Irrtum* systematisch praktizieren.

Doch der anfängliche Einsatz zweier Chöre – einer szenisch eingeschlossenen Gruppe und einer geschlossenen Kollektivfigur – geht darüber hinaus. Er reflektiert die vierte Wand.³⁵ Bereits in *Maria Stuart* ist der schweigende Chor immanenter Spaltpilz des dramatischen Geschehens, weil er von der Fiktionalität des protagonistisch Dargestellten zeugt. Auf ein Zugleich von Innen und Außen angelegt, ist er sozusagen szenische Figuration des dramatischen Ausnahmezustands: Als liminale Figur von der Orchestra in den Guckkasten versetzt, offenbart der Chor die Spaltung der dramatischen Szene im Innern durch eine immanente Verdopplung der Rahmenbedingungen. Dieses Moment der Spaltung trägt Jelinek in die szenische wie rhetorische Auftrittsform der zitierend sprechenden *personae* ein.

Die in der Vorrede angesprochene Trennung der Figur von ‚sich selbst‘ wird, so meine These, über die ausgestellte Künstlichkeit der gebundenen Rede eingespielt und von Anfang an in ihrer Korrespondenz zur reflexiven Funktion der Chorfigur verdeutlicht. Das Stück ist also weniger aufgrund seiner Intertextualität chorisch. Der Chor wird vielmehr in seiner Verwandtschaft zur metrischen Sprache als Reflexionsfigur für den kollektiven Charakter jeglichen, auch des vorgeblich souveränen Sprechens einer singulären *persona* eingesetzt. Jelinek gibt diesen kollektiven Charakter von Rede – ihrer Zitierpraxis entsprechend – gerade nicht als geschlossene Präsenz zu denken, sondern zeigt ihn über den Einsatz von gebundener Sprache und Chören als interne Trennung der sprechenden Figur von ‚sich selbst‘ an.

ÜBER DEN GESTANK: TRAUERSPIEL

Schon mit der Vorrede über den Gestank menschlicher Absonderung folgt *Ulrike Maria Stuart* einer Schiller-Lesart, wie sie Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nahe legt.³⁶ Kaum merklich stellt Jelinek den Bezug zum Barockheater her. Anders als in Brechts Fischmarktszene wird in ihrem Stück über einen Tod vor dem deutschen Herbst 1977 an jenen Leichen-„Gestank“ erinnert, der das Trauerspiel vor seiner Transposition ins privatistische *Setting* der bürgerlichen Kleinfamilie umweht, um – über die dramatische Szene

³⁴ Zum Gespenstischen der Chorstimme vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 235.

³⁵ Zur Auseinandersetzung Jelineks mit der vierten Wand siehe ihren Text *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* in den Prinzessinnendramen: Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlin: BvT 2003. S. 101-142; vgl. Annuß, Evelyn: „Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*.“ In: Janke, Pia (Hg.): „*Ich will kein Theater*“. *Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007. S. 28-52.

³⁶ Vgl. im Hinblick auf *Die Braut von Messina* Benjamin: GS I.1, S. 301.

hinausweisend – die Physis zu allegorisieren.³⁷ Jelinek entbirgt über dieses Moment des Allegorisierens die formale Nähe Schillers zum Trauerspiel.

In seinen Dramen nämlich werden, wie etwa Hans-Thies Lehmann verdeutlicht, die Machtkämpfe souveräner Figuren keineswegs einfach in schöner Form harmonisiert oder illustrierend ausgemalt; vielmehr wird in *Maria Stuart* die Apparatur staatlicher Politik „zum Problem gemacht, auf die Probe gestellt, aufs Spiel gesetzt“³⁸. Wegen der rhetorisch wie szenisch exponierten Darstellungsvoraussetzungen souveräner Rede fungiert Schillers Stück nicht einfach als Modell seiner Moralästhetik. Die darin unternommene „dramatische Analysis“³⁹ der Abgründigkeit staatlicher Politik subvertiert das schillersche Sendungsbewusstsein. Ans barocke Trauerspiel erinnernd, erzeugt *Maria Stuart* das ‚Bild einer über Leichen gehenden Geschichte‘, die den Akteuren uneinsehbar bleibt⁴⁰, und erinnert gerade durch diese Konstruktion ans Kreatürliche.

An diesem Punkt setzt Jelineks Rede vom Gestank an, um Schillers eingangs benanntes Anliegen, die Paläste wieder aufzutun, auf ihr Stammheim-Stück überspringen zu lassen. Im Zitat ihrer Diskursgespenster ruft sie einen Ausnahmerraum des Strafvollzugs und mit ihm die politische Produktion bloßen, auf seine Kreatürlichkeit reduzierten Lebens ins Gedächtnis.⁴¹ Wenn ihre fiktive Vergangenheitsszene die Mauern des Stammheimer Hochsicherheitstrakts ins Gedächtnis ruft, dann nicht, um sie wie einen Theatervorhang beiseite zu schieben und das Gewesene darzustellen. *Ulrike Maria Stuart* suggeriert keineswegs, uns einen Einblick in die Psychostruktur der zitierten Gefangenen zu verschaffen. Gudrun und Ulrike stellen keine realen Biografien dar, sondern werden als nachlebende Ikonen präsentiert, um – in eine Art Kunstsprache übersetzt – zur politischen Selbstverständigung über das Verhältnis von Rechtsstaat und Sonderhaft zu provozieren. In ähnlicher Weise wie in *Burgtheater* funktionieren sie als Allegorien.⁴²

Der allegorische Charakter der *personae* wird in *Ulrike Maria Stuart* durch die Einführung einer Figur unterstrichen, die in ihrer nichtpersonalen Erscheinungsform mit dem ALPENKÖNIG aus *Burgtheater* korrespondiert. Fünfmal kommt im Stück ein Engel vor. Sein fünfmaliges Erscheinen deutet auf die fünf Hebungen im Blankvers ebenso hin wie auf die Zahl der toten Gefangenen aus dem Stammheimer Verfahren. Bereits in *Wolken.Heim.* ist die Zitation der RAF-Gefangenen und die vom Stück aufgeworfene Frage nach dem schon vor dem deutschen Herbst fingierten Ausnahmezustand an den Verweis auf Benjamins Engel der Geschichte geknüpft.⁴³ In *Ulrike Maria Stuart* verschränkt Jelinek nun die metamorphotische Wiederkehr des Angelus Novus mit der Thematisierung des umstrittenen Tods von Ulrike Meinhof, um im schillerschen Formzitat an das Trauerspiel gegenwärtiger Politik zu erinnern. Immer wieder anders beschrieben, eröffnet der Engel „aus Amerika“ einen über die bundesdeutschen Verhältnisse hinausweisenden unabgrenzbaren Assoziationsraum. Von Jelineks deutlicher Bezugnahme auf Tony Kushners Engel in *Millenium Approaches*⁴⁴ und deren Zusammenspiel mit der Rede von der Käfighaltung im Tower wird in *Ulrike Maria Stuart* die Aufmerksamkeit auf den politischen Versuch der

³⁷ Vgl. ebd., S. 391.

³⁸ Lehmann: „Politik des Enthusiasmus.“ S. 84 f.

³⁹ Ebd., S. 85.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 86.

⁴¹ Zum Begriff des bloßen Lebens siehe die benjaminsche „Kritik der Gewalt“ (Benjamin: GS II.1, S. 199-202). Vgl. daran anknüpfend Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

⁴² Zum allegorischen Charakter der Figuren in *Burgtheater* vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 59-135.

⁴³ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim.* Göttingen: Steidl 1990. S. 22. Zit. nach Benjamins „Gruß vom Angelus“ (Benjamin: GS I.2, S. 697 f.). Siehe hierzu ausführlicher Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 214-249.

⁴⁴ Siehe den ersten Teil von Kushner, Tony: *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. New York: Theatre Communications 1993.

Herstellung eines globalisierten Ausnahmezustands im gegenwärtigen *war on terrorism* sowie auf deren historische Präfigurationen gerichtet. Jelineks Rede vom Gestank menschlicher Absonderung verweist mithin nicht einfach auf das, was von einer namentlich aufgeführten Toten in die Hose ging. Sie bringt vielmehr den verstellten Ausblick auf jene ins Spiel, die, in ausgelagerten Käfigen vegetierend, keine Stimme vor einem weltlichen Gericht haben. In diesem Kontext untersucht *Ulrike Maria Stuart* Formen entpolitisierender Geschichtsdarstellung, für die Peters' *Irrtum* paradigmatisch ist. Untergründig fordert Jelineks Lehrstück über die Rhetorik der Darstellung dazu heraus, auch die symbolische Deckung von irregulären *offshore*-Knästen zum Verhandlungsgegenstand zu machen. Mit dem Formzitat des Trauerspiels allerdings erteilt *Ulrike Maria Stuart* selbst noch jener Verwechslung von Kunst und Politik, die im Theater als vermeintlich politischer Anstalt endet, eine deutliche Absage; denn – um ein schillersches Diktum zu entwenden – „wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen.“⁴⁵

⁴⁵ Schiller: SW 5, S. 7.

VON DER NACH-PROTAGONISTISCHEN FIGUR ZUM CHOR: EINAR SCHLEEF'S INSZENIERUNG *EIN SPORTSTÜCK*

Christina Schmidt

Ruhr-Universität Bochum
Institut für Theaterwissenschaft

„Machen Sie, was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.“¹ So lautet die erste szenische Anweisung² in Elfriede Jelineks *Sportstück*, das in der Inszenierung von Einar Schleef 1998 am Burgtheater zur Uraufführung gelangte. Was Jelinek hier explizit vom Theater fordert, hat sich in ihren Theatertexten schon lange etabliert: eine nicht-protagonistische Schreibweise, die nach einem Sprechen sucht, das sich an keine personal konturierte Figur, keine *dramatis personae* mehr rückbinden lässt, das also jenseits der Darstellung spielt. Die in diesem Sinne nach-protagonistischen Theatertexte Jelineks nähern sich somit einer lange Zeit vom Theater vergessenen oder aus diesem verdrängten Figur, die gleichwohl so alt ist wie es selbst: dem Chor.

Am Beispiel der *Sportstück*-Inszenierung Schleefs, insbesondere an der chorischen Umsetzung der Elfi Elektra-Figur, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, warum und wie Jelineks nicht-mehr-dramatische Theatertexte mit einer chorischen Aufführungsweise – und explizit: mit Einar Schleefs Auffassung der Chor-Figur – korrespondieren. Was kennzeichnet Elfi Elektra als nach-dramatische Figur? Und wie transportiert Jelineks Figur die Geschichte der tragischen Protagonistin Elektra?

Gerade an der Figur der Elfi Elektra und deren Verhältnis zur Geschichte der Elektra-Figur in Einar Schleefs Inszenierung lässt sich zeigen, inwiefern Jelineks nach-protagonistische Figuren „unter dem Eindruck der Tragödie“ (SP 18) stehen. Diese Bemerkung aus *Ein Sportstück* kann beinahe als Befund über die Situation des Gegenwartstheaters gelesen werden, insofern sich dieses, aufgrund seiner ‚unterirdischen‘ Verbindung zum vor-dramatischen Theater der Tragödie³, nachhaltig der Chor-Figur beziehungsweise chorischer Aufführungsweisen zu erinnern scheint.

Am explizitesten hat der Regisseur, Bühnenbildner, Maler und Autor Einar Schleef an der Neufindung der Chor-Figur auf dem Gegenwartstheater gearbeitet. Insbesondere seine Inszenierung *Ein Sportstück* erforscht die Verbindung von nach-dramatischen Theaterfiguren und Chor.

¹ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 7.

² Die Frage, inwiefern Begriffe wie ‚szenische Anweisung‘, ‚Bühnenanweisung‘ oder gar ‚Regieanweisung‘ für zeitgenössische Theatertexte und insbesondere für die Elfriede Jelineks überhaupt noch zutreffend sind, bleibt zu diskutieren. Aus Gründen der Verständlichkeit wird jedoch im Folgenden der kursiv gedruckte Text in *Ein Sportstück* mit den vorläufigen Begriffen ‚szenischer Nebentext‘ oder ‚szenische Anweisung‘ bezeichnet.

³ Vgl. dazu die ‚Vorbemerkungen‘ zu: Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991. S. 2.

Indem Elfriede Jelineks Theaterentwürfe mit der vorgeblich verlorenen Möglichkeit der Tragödie spielen, scheinen sie den chorischen Auftritt der Figuren geradezu herauszufordern. Was diesen hinsichtlich Bühnenraum, Sprache und Sprechen sowie Figurenauffassung kennzeichnet, soll im Folgenden an Schleefs *Sportstück*-Inszenierung, insbesondere an der Umsetzung der Elfi Elektra-Figur und deren Bezug zur tragischen Protagonistin Elektra, gezeigt werden.

1. DAS VERSCHWINDEN DER PROTAGONISTISCHEN FIGUR

In ihrem 1990 veröffentlichten theaterästhetischen Text „Ich möchte seicht“ sein formuliert Jelinek ihre programmatische Absage an ein Theater der Darstellung wie folgt: „Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele.“⁴ Die personale Identität der theatralen Figur galt in Szondis Analyse der ‚Krise des Dramas‘ um und nach 1900, wenn auch *ex negativo*, als unhintergehbare Grundvoraussetzung für den interpersonal organisierten dramatischen Dialog. Diese letzte Bastion des so genannten ‚dramatischen‘ Theaters⁵, der ‚dramatische‘ Dialog, der mit der Einheit, Einzelheit und Identifizierbarkeit der fiktiven Figur rechnet, die mittels gestischer Illustration von einem ebenso einzelnen, personal identifizierbaren Schauspieler verkörpert werden soll, wird von Jelinek in ihren Theatertexten sowie theaterästhetischen Schriften ausdrücklich verworfen. In genau diesem Sinn zeichnen sich ihre Theaterfiguren explizit als ‚nach-dramatische‘ aus. Wenn ‚Nora‘ in Jelineks erstem Theatertext *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (Uraufführung 1979) mit den Worten auftritt: „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“⁶, stellt sie sich, wie Evelyn Annuß in ihrer Untersuchung *Theater des Nachlebens* zeigt, als Zitation eines fremden Textes vor, mithin als ‚Nachleben‘ (Annuß) eines Dramas, das nicht mehr stattfindet.⁷ Entsprechend beschreibt Jelinek in ihrem Essay „Sinn egal. Körper zwecklos.“ den Auftritt der theatralen Figur als Echo der „vielen Stimmen, die bereits vorgesprochen haben“⁸. Dass diesen Figuren, die ohne personale Konturierung jenseits des Dramas spielen, kein ‚eigenes‘ beziehungsweise ‚eigentliches‘ Sprechen zukommt, drückt sich in Jelineks Theatertexten auch in der zunehmenden Dekonstruktion des Namens bis hin zu dessen komplettem Wegfall aus. So gibt es bereits in *Wolken.Heim.* (Uraufführung 1988) keine Sprecherangabe mehr, und in *Stecken, Stab und Stangl* (Uraufführung 1996) treten Stimmen auf, die etwa ‚EINER, EGAL WER‘ überschrieben sind.

Auch *Ein Sportstück* ist von kryptischen Figurenbezeichnungen durchzogen, die keinen Dialog zwischen personal konturierten, fiktiven Figuren imaginieren lassen. Angaben wie ‚Die Frau‘, ‚Chor‘, ‚Opfer‘, ‚Frau‘, ‚Mann‘, ‚Achill‘ und ‚Hektor‘, ‚Sportler‘, ‚Andrer Sportler‘, ‚Ein anderer‘, ‚Zweiter‘, ‚Erster‘, ‚Andrer‘, ‚Der Taucher‘, ‚Die Autorin‘ oder ‚Elfi Elektra‘ sind nicht dazu geeignet, den Figuren eine personale Identität zuzuschreiben, so dass diese also im ‚dramatischen‘ Sinne gar keine mehr sind. Nicht einmal die Anzahl der Sprecher ist sicher. So heißt es an einer Stelle im szenischen Nebentext: „*Es kommt ein, es kommen*

⁴ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 158. (Teilveröffentlicht zuerst in: *Theater heute*, Jahrbuch 1983. S. 102.)

⁵ So nach Szondi auch Lehmann; vgl. Szondi, Peter: „Theorie des modernen Dramas (1880-1950).“ In: ders.: *Schriften I*. Frankfurt am Main 1978. S. 9-148; Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

⁶ Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 1992. S. 9.

⁷ Vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: *Theaterschrift* 11 (1993). S. 26.

vielleicht sogar mehrere Taucher aus dem Boden“ (SP 167). Das endlose, uferlose Sprechen in *Ein Sportstück*, von dem auch der Text selbst spricht, tendiert grundsätzlich dazu, den Rand der (einzelnen) Figur zu überschreiten. Es weist beständig darauf hin, dass es sich selbst fremd ist – so Elfi Elektra:

Entschuldigen Sie bitte, das war hoffentlich meine letzte Entgleisung, und nicht einmal meine eigene. Ein anderer wars. Ich habe diese Entgleisung nur ins Spiel gebracht, weil [...] meine Schienen ein wenig unterspült sind, ohne daß ich es gleich bemerkt habe. Ohne diese Schienen kann ich mich nicht fortbewegen [...]. (SP 16)

Reflexiv und analytisch spricht das vielstimmige Sprechen hier davon, dass es keinen einheitlichen, in sich geschlossenen *dramatis personae* zuzuordnen ist und ihm somit auch keine darstellerische Funktion – im Sinn eines ‚dramatischen Ausdrucks‘ eben dieser ‚persona‘ – zukommen kann. Die von Jelinek in „Sinn egal“ proklamierte ‚Zwecklosigkeit‘ des Körpers besteht gerade in dieser dem Schauspielerkörper entzogenen Möglichkeit, die Rede der fiktiven Figur gestisch zu illustrieren, um das gesprochene Wort mit einer zusätzlichen Bedeutungsebene aufzuladen.

Immer wieder kreisen Jelineks theaterästhetische Schriften darum, dass das theatrale Sprechen, das ihre Texte evozieren, an keine personale Figur gebunden ist, sondern gerade diese Personalitätsfiktion unterschreitet, denn, so Jelinek in einem neueren Text zum Theater:

Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema, sondern das, was das Gleiche an ihrem Handeln ist, die Struktur ihres Handelns, also wonach sich die Figuren verhalten, ohne zu sein. Sie sind da, aber sie sind nicht. Meine Figuren gibt es nicht.⁹

Diesen strukturellen Figuren, die Jelinek entwirft, soll also gerade durch die Verweigerung der Personalitätsfiktion jede Möglichkeit zu einer Ontologisierung der Figur durch die theatrale Darstellung entzogen werden. Ein ‚eigenes‘ Sein kommt ihnen nicht zu; sie existieren nur sprechend, und ihr Sprechen ist ein ‚uneigentliches‘, insofern als es nicht auf die Fiktion der Autorschaft des Sprechenden zurückbezogen werden kann. Da dieses Sprechen weder in sich geschlossen ist noch eine personale Referenz zum Sprechenden aufweist, tendiert es grundsätzlich zur Endlosigkeit, so Jelinek:

Und sie sprechen, wie gesagt, immer, meine Figuren. Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht, und ich verweigere auch die Illusion, daß sie außerhalb dieses Sprechens auch nur existieren könnten.¹⁰

Jelinek entwirft diese Sprechfigur also als *Struktur*, die sich, jenseits der Existenz eines ‚eigenen Seins‘, nur im *Vollzug*, also im Sprechen ereignet. Dieses Sprechen, das die strukturelle Figur hörbar macht, ist aber insofern ein unpersönliches, als es sich der Personalisierung durch den (körperlich-gestischen) *Ausdruck* des Schauspielers verweigert. Dementsprechend formuliert Jelinek in „Sinn egal. Körper zwecklos.“ die Forderung nach einem unpersönlichen Sprechen als programmatisches ‚Ausdrucksverbot‘ an das Theater: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“¹¹

Mit Blick auf die Möglichkeit einer theatralen Umsetzung ist nach dem Status dieses nach-protagonistischen Figurentwurfs zu fragen. Welcher Art ist ein theatrales Sprechen, das jenseits des dramatischen Ausdrucks statthaben kann? Welches Sprechen ist geeignet, die ‚Schienen‘ zu ‚unterspülen‘, auf denen die gut geölte Ausdrucksmaschine des Theaters zumeist noch unterwegs ist?

Angeichts der Uraufführung von Jelineks *Sportstück*, die im Folgenden thematisiert wird, ist zu fragen, in welcher Weise Schleefs Chorszene diesem unpersönlichen, nach-protagonistischen Sprechen entspricht, welches sich an keine personale Figur rückbinden

⁹ Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).“

In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> (dort unter: „Aktuelles/2006“; Stand: Juli 2007).

¹⁰ Ebd.

¹¹ Jelinek: „Sinn egal.“ S. 24.

lässt. Wie kann das chorische Sprechen dem Verschwinden der protagonistischen Figur Rechnung tragen?

In seinem Essay *Droge Faust Parsifal* beschreibt Einar Schleef den Effekt des chorischen Sprechens als Autonomisierung des Textes im Hinblick auf das Wegfallen der Personalisierung des Sprechens: „Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein, erlangt er Autonomie.“¹² Im Vergleich zum Sprechen einer einzelnen Stimme löst sich im chorischen Sprechen – das heißt: im gleichzeitigen Sprechen mehrerer Stimmen – der gesprochene Text von der Möglichkeit des ‚individuellen Ausdrucks‘. Der Text wird insofern ‚autonom‘, als er sich auf eine andere, überpersonale Dimension hin öffnet, die sowohl den sprachlichen Sinn als auch den Status der Figur und den Klang der Sprache betrifft. Die Personalisierung der Sprache durch die einzelne Stimme, die das darstellende Sprechen des ‚dramatischen‘ Theaters erfordert, wird in der chorischen Aufführung des Textes verunmöglicht. In genau dieser Hinsicht korrespondiert das chorische Sprechen mit der Verabschiedung der protagonistischen Figur, die Jelineks Theater betreibt.

2. VON DER NACH-PROTAGONISTISCHEN FIGUR ZUM CHOR: ELFI ELEKTRA

Die Rede Elfi Elektras in *Ein Sportstück* mäandert zwischen verschiedenen, sich widerstreitenden Stimmen. Thematische und sprachliche Motive sowie Figuren existieren in verschiedenen Programmversionen. „Meine Versionen“, so Elfi Elektra, „habe ich mir angelesen wie ein Dieb“ (SP 10). Das vielstimmige Sprechen, das zwischen den Figuren wechselt, die sich gegenseitig ersetzen können, spielt jenseits des Ausdrucks einer einheitlichen, personal konturierten Figur. Dies spiegelt sich auch in der wechselseitigen Substitution der Stimmen Elfi Elektras und der ‚Autorin‘, von der es in *Ein Sportstück* heißt, sie „kann sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen“ (SP 184). Jelinek inszeniert hier die Weitergabe der Problematik der Autorschaft an eine fiktive Figur, der ausdrücklich kein ‚eigenes‘ Sprechen zukommt, sondern die sich – „wie ein Dieb“ – die verschiedenen Versionen ihres Sprechens aus anderen, fremden Texten entliehen hat.

Im Spiel mit dem Namen wird Elfi Elektra nicht nur mit der Stimme der ‚Autorin‘ verknüpft, sondern auch – mit Bezug auf Elektra – als nach-protagonistische Figur der Klage gekennzeichnet. Welcher Art ist aber die Klage Elfi Elektras, beziehungsweise ihre Bezugnahme auf die Klageszene der Tragödie?

Einar Schleefs Inszenierung *Ein Sportstück* konfrontiert zwei Szenen aus Hugo von Hofmannsthals *Elektra* mit Jelineks Figur der Elfi Elektra, die als Chor und jenseits der sichtbaren Szene auftritt. Aus Elfi Elektra spricht nicht nur die Elektra-Figur, die die Lücke in der Genealogie beklagt und Rache für den Vatemord ankündigt, sondern ebenso die Stimmenvielfalt derjenigen, die mit den Toten nichts zu tun haben wollen:

Tot bleibt tot, Papi! Das gilt auch für dich, da wird kein Pardon gegeben. Wir, die Lebenden, brauchen keine Leichen mehr neben uns, wir wollen unseren Kuchen essen, ohne daß uns einer zuschaut. (SP 11)

Obwohl als längst Besiegte gekennzeichnet, wie alle Versionen der tragischen Protagonistin von Aischylos bis zu Hofmannsthal zeigen – der angekündigte eigenhändige Muttermord wird nicht ausgeführt, eine Rückkehr in den Palast als Zentrum der Macht findet nicht statt –, tritt die Wiedergänger-Figur Elektra stets als Rachefigur auf. Ihr Drama, die Forderung nach Wiederherstellung der rechtmäßigen Erbfolge durch den Rachemord an den Mördern ihres Vaters, scheint immer wieder von neuem verhandelt werden zu müssen.

¹² Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 479.

Im Gegensatz zu den ihr vorangegangenen Elektra-Figuren, die im Gestus dieser Racheforderung auftreten, scheint Elfi Elektra in Jelineks *Sportstück* an Kraft verloren zu haben. Der Entschluss zum „Krieg gegen Mama“ (SP 8) wird als Haltung nicht durchgeführt. Von dieser Unterlassung spricht der Text Elfi Elektras, der zwar Klage, Anklage und Selbstanklage, nicht aber Racheankündigung ist. Die nach-protagonistische Figur Elfi Elektra, die das Verschwinden als „Hochleistungssport“ beschreibt (SP 14), tritt in Schleefs Inszenierung als nur akustisch vernehmbare Chor-Figur auf der nicht einsehbaren Hinterbühne auf. Ihr scheint, im Gegensatz zu der tragischen Protagonistin Elektra, kein noch so prekäres Proszenium im Bühnenraum zu entsprechen.

Kontrastierend hierzu ist der Chor der Matrosen, der sich als Elfi Elektras Bruder zu erkennen gibt, vor allem in der Sichtbarkeit organisiert. Der szenische Nebentext kennzeichnet den ‚Taucher‘, wie bereits zitiert, als plurale Figur: *„Es kommt ein, es kommen vielleicht sogar mehrere Taucher aus dem Boden“* (SP 167).

Demgemäß aus der Unterbühne kommend, beendet der Matrosen-Chor, dieser vielgestaltige Wiedergänger des Orest, in Schleefs Inszenierung eine Szene zwischen Elektra und Chrysothemis aus Hofmannsthals Stück. Auf die falsche Nachricht vom Tod Orests beschließt Elektra hier, den Rachemord allein auszuführen. Von der Unterbühne beleuchtet, werfen die Körper der Matrosen bereits riesige Schatten an die Brandmauer. Schließlich beginnt der Matrosen-Chor, die beiden Schwestern übertönend, zu sprechen. Diese brutale Beendigung der *Elektra*-Szene spiegelt sich im Text der Matrosen – beziehungsweise der ‚Taucher‘ –, der von der umfassenden Besiegtheit der Elektra-Figur spricht:

Wohin Sie auch schauen, es gibt überall welche von uns und nicht solche wie Sie oder Elektra Elfi! Die nimmt immer alles so ernst. Ihre Pfeile sind verschossen, ohne daß auch nur einer getroffen hätte. (SP 169)

Die zuvor dunkle Vorderbühne wird jetzt bis zur Rampe hell erleuchtet, und die Matrosen-Riege nimmt den bis dahin leeren Ort an der Bühnenkante ein, der in der Inszenierung die aus dem Theaterraum verschwundene Orchestra erinnert. Das ‚Im-selben-Takt-Schlagen‘, das der Text der ‚Taucher‘-Figur thematisiert, ist im Chor der Matrosen auch stimmlich umgesetzt: So variiert zwar die Sprechweise des Chors in Geschwindigkeit, Lautstärke und Akzentuierung; anders als in vielen anderen Chorformationen der Inszenierung werden Sprechweisen und Text der Matrosen jedoch nicht zwischen Teilchören, Gesamtchor und Einzelstimmen aufgeteilt. So entsteht hier auch akustisch der Eindruck einer militärischen Formation, was auf der visuellen Ebene durch das Kostüm, den Gleichschritt, die Geste des Salutierens und die Aufstellung in einer rampenparallelen Reihe unterstützt wird. Nach dem Ende ihres Textes marschieren die Matrosen zu dem Ort auf der Bühne zurück, wo sie zuvor ‚aufgetaucht‘ sind. Nun beginnt der auf der Szene nicht zu sehende Elfi Elektra-Chor zu sprechen. Während der ganzen Zeit der chorischen Rede Elfi Elektras bleiben die Matrosen, wiederum salutierend und jetzt der dunklen Hinterbühne zugewandt, an diesem Ort stehen. Der Merkwürdigkeit der leeren Vorderbühne während der Elfi Elektra-Rede entspricht der schweigende Matrosen-Chor, der in der Position des Zuhörers erstarrt ist.

Der Elfi Elektra-Chor, der von verschwiegener Schuld und Mitschuld am Tod des Vaters spricht, zeigt sich klanglich viel variantenreicher als der Chor der Matrosen oder ‚Taucher‘ oder Brüder. Im Gegensatz zu Letzterem teilt sich der Frauen-Chor immer wieder in verschieden große Teilchöre auf, deren Sprechweisen sich in Lautstärke, Stimmhöhe, Tonfall, Akzentuierung und Geschwindigkeit wesentlich voneinander unterscheiden. Das endlose Sprechen Elfi Elektras, von dem der Text, das ausdrückliche ‚Verschwinden‘ der Figur konterkarierend, spricht, reicht melodisch von Flüstern über Gesang bis zum Schrei.

Während der Matrosen-Chor als Schattenfigur, die nicht abtreten kann, auf der Bühne steht, beherrscht nun also der nicht zu sehende Elfi Elektra-Chor die Szene auf ganz andere Weise. Indem die Szene auf der visuellen Ebene stillsteht, wird der Theaterraum hier in erster

Linie als Klangraum akzentuiert. Das chorische Sprechen, das hier dem Auge entzogen ist, betont gerade im Entzug von Sichtbarkeit ein entscheidendes ästhetisches Merkmal der Chor-Figur: dass diese viel mehr mit dem *Gehörtwerden* verknüpft ist als mit dem Auftritt auf der sichtbaren Szene.

Zudem scheint hier das Nicht-Abtreten-Können beziehungsweise das Hören-Müssen der Matrosen die vorherige Behauptung der kompletten Besiegtheit der Elfi Elektra-Figur durch ihren Bruder – „Die Stadt gehört uns!“ (SP 170) – noch einmal in Frage zu stellen.

3. ELEKTRA UND DIE GRÜNDUNG DES PROSZENIUMS: EINAR SCHLEEF'S BÜHNENRAUM

Während der nach-protagonistischen Figur Elfi Elektra kein Proszenium zu entsprechen scheint, ist die tragische Protagonistin Elektra für Schleef die Gründungsfigur der konfliktuösen antiken Bühnenkonstellation. Maßgeblich für das Verständnis des tragischen Konflikts ist für Schleef die Analyse der szenischen Orte, die in den Stücktexten und Bühnenformen der antiken Tragödie klar definiert sind. Woher kommt der Protagonist, fragt Schleef. Er kommt aus dem Palast, aus dem er ausgestoßen ist und in den er nicht mehr zurückkehren kann. Davon handeln die Tragödien.

Der Ort des tragischen Protagonisten ist das Proszenium, zunächst ein horizontal zur *Skene*, i.e. zum Bühnenhaus verlaufender, vor diesem aufgebauter Steg. Dieser Ort *zwischen Skene* und Orchestra, an dem der tragische Konflikt deutlich wird, ist ein Un-Ort, der weder zum Palast noch zum Chor gehört. Die Tragödie zeigt den leidenden Protagonisten im Schwebezustand zwischen diesen beiden Orten, von denen beiden er durch die verlaubliche Geschichte unwiderruflich getrennt ist.¹³ Der Ort, an dem sich dieses Getrenntsein ausdrückt, ist das Proszenium, das Schleef in *Droge Faust Parsifal* als Ort „VOR DEM PALAST“ beschreibt.

VOR DEM PALAST, das ist die antike Konstellation, das ist das antike Bühnenbild, das ist die Voraussetzung für den Individualisierungsprozeß, das ist das Zeichen für das bevorstehende Opfer, das ist das Zeichen für die Entzweiung der Figuren, der Menschen untereinander.¹⁴

Die paradigmatische Figur, an der Schleef die „antike Konstellation“ als Szene „VOR DEM PALAST“ beschreibt, ist Elektra. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind zwei Tragödien: der zweite Teil der *Orestie*, *Die Choephoren*/*Die Grabspenderinnen*, sowie die sophokleische *Elektra*. Beide Texte verhandeln die (Selbst-)Ausstoßung Elektras aus dem Palast, da sie nach der Ermordung ihres Vaters Agamemnon durch Klytämnestra und Aigisth das Zusammenleben mit den neuen Machthabern, den Mördern ihres Vaters, verweigert. Beide Stücke thematisieren Elektras Warten auf den aus Mykene verbannten Bruder Orest. Während sie jedoch in Aischylos' *Orestie* nach der plötzlichen Ankunft Orests – in der Mitte des Stücks – nicht mehr auftritt, ist sie in Sophokles' *Elektra* die ganze Zeit auf der Bühne präsent. Die sophokleische Elektra wird zur Protagonistin, indem sie den Ort „VOR DEM PALAST“ (Schleef) benennt, den sie während des ganzen Stücks nicht verlässt:

Doch nein! nie werd ich für die künftige Zeit
Im Haus mit denen leben, sondern hier am Tor,
Dahingesunken, möge ohne Freund
Das Leben mir verdorren!¹⁵

¹³ Zur Problematik des Proszeniums als Un-Ort sowie zur grundsätzlichen Befragung des Theaterraums in Einar Schleef's Chortheater vgl. Schmidt, Christina: „Proszenium, Orchestra und Orchester. Zur Topografie fragiler Theaterorte.“ In: www.thewis.de. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (Stand: Juli 2007).

¹⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 265.

Bei Aischylos wie bei Sophokles ist Elektra die gekrümmte Figur; am Boden vor dem Palast behält sie die am Grab des Vaters eingenommene Haltung bei. Obwohl sie den Rachemord an ihrer Mutter nicht ausführt, ist Sophokles' Elektra die große Rachefigur, indem sie Orest ausdrücklich zum Mord antreibt – im Gegensatz zur aischyleischen Version der Tragödie, wo die Rache des Vatemords ein gottgegebener Auftrag an den Sohn ist, wodurch Elektra als deutlich weniger aktive Figur gezeichnet ist.

Einar Schleef beschreibt Elektra als „schwierige Figur“, „wie die Waffe, der das Geschöß fehlt, aber deren Existenz sowohl Schuß als auch Treffer imaginieren läßt“¹⁶. Da sie von der „übermächtigen Bindung an die untergegangenen Figuren erdrückt“¹⁷ werde – so Schleef –, gibt Elektra ihren Thronanspruch auf und verharret am Boden vor den Toren des Palasts. Mit dieser Geste der Unterlassung begründet sie das Proszenium, den Ort ‚VOR DEM PALAST‘. Dieser Ort, der nicht *Skene* und nicht Orchestra ist, ist der Ort der Klage des tragischen Protagonisten, der Ort, der den tragischen Konflikt anzeigt und ausspricht.

In Schleefs *Sportstück*-Inszenierung gibt es weder Palast noch Orchestra, was der grundsätzlichen Abwesenheit protagonistischer Figuren in Jelineks Stück entspricht. Der Bühnenboden ist zumeist in rampenparallele beleuchtete und nicht-beleuchtete Streifen eingeteilt, was die Fragilität der Auftrittsorte sowie des Status der Figuren kennzeichnet. Die Orte des Chors sowie der einzeln auftretenden Figuren werden mittels Licht hergestellt. So erinnert der erleuchtete Teil der Vorderbühne bis zur Bühnenkante an die im Theater nicht vorhandene – beziehungsweise aus dem heutigen Theaterraum verschwundene – Orchestra, und für den Auftritt der Einzelfigur markiert ein parallel zur Rampe verlaufender Lichtsteg unter dem Eisernen Vorhang das Proszenium.

In der von Schleef so genannten ‚mäßigen Chorkleidung‘ – bodenlange, weite schwarze Kutten, die nur Gesicht und Hände der Chormitglieder zu sehen geben – tritt im ersten Teil des Stücks ein großer Chor an die Bühnenrampe. Dieser Ort ist in der Inszenierung als Ort des sprechenden Chors gekennzeichnet, indem er, hell erleuchtet und halbrund mit der Kante der Vorderbühne abschließend, auf das Fehlen einer Orchestra, eines Chorraums im Theater aufmerksam macht. Hier tritt in der Inszenierung der sowohl inhaltlich wie auch klanglich vielfältigste Chor auf.

Diesem ersten Auftritt des Chors geht die lange Rede einer Frauenfigur voraus, eine Ansprache der Mutter an den abwesenden Sohn, der Opfer des von ihm betriebenen Leistungssports werden wird. Dass diese Figur keine tragische Protagonistin ist, sondern allenfalls „unter dem Eindruck der Tragödie“ (SP 18) steht, wie es in *Ein Sportstück* heißt, wird durch Schleefs Bühnenbeleuchtung verdeutlicht: Das Proszenium, markiert durch einen parallel zur Rampe verlaufenden Lichtstreifen, kann jederzeit verschwinden. An diesem fragilen Ort formuliert die Mutter ihre Anklage – an den Sohn, der sie verlassen hat, an den Sport, der ihr den Sohn geraubt hat, und nicht zuletzt an das im Theater versammelte Publikum als stellvertretende Öffentlichkeit, denn: „Sport wirkt am besten, wenn er öffentlich stattfindet“ (SP 20). Nach ihrer Ansprache pfeift die Frau zum Sportwettkampf, worauf 47 Chormitglieder an ihr vorbei bis zur Rampe laufen, wo sie dicht aneinander gedrängt stehen bleiben. Jetzt ist der gesamte Bühnenboden wieder in das schon beschriebene Lichtmuster eingeteilt. Der Teil der Vorderbühne, wo der Chor steht, ist hell erleuchtet. Der Lichtstreifen auf der Höhe des Eisernen Vorhangs, wo die Mutter steht, ist nunmehr ein Lichtstreifen unter vielen, womit das vorherige Proszenium verschwunden ist.

Einar Schleefs Bühnenraum spiegelt in der Fragilität der szenischen Orte nicht nur den prekären Status der nach-protagonistischen Figuren, die – so Jelinek – Figuren des ‚endlosen

¹⁵ Sophokles: *Elektra*. Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1994. V.817 ff.

¹⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 266.

¹⁷ Ebd., S. 288.

Sprechens‘ sind, welche jenseits der Bildebene spielen. Indem Schleef Jelineks nach-protagonistische Figuren ausschließlich chorisch – beziehungsweise in Konfrontation mit der Chor-Szene – inszeniert, verweist die *Sportstück*-Inszenierung darauf, dass es jenseits des Dramas eine Form des theatralen Sprechens gibt, die, als Form der Veröffentlichung, weit mehr mit der Klage der Tragödie zusammenhängt als mit einem ‚dramatisch‘ genannten Dialog fiktiver personaler Figuren, die vom Theater durch das Missverständnis des ‚Ausdrucks‘ – Schleef nennt es die ‚Individualisierung‘ der Sprache – ins Werk gesetzt werden.

JELINEKS SCHÖPFERISCHE ZERSTÖRUNGSWUT: DIE ALPENDRAMEN (*IN DEN ALPEN, DAS WERK*)

Gérard Thiériot

Université Lille-III (Frankreich)
(UFR d'Études germaniques)

Schreibt Jelinek „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“, so richtet sich die gewollt absurde Paradoxie der Aussage nicht bloß gegen einen x-beliebigen Theaterrend. Auch geht es weder darum, dem postmodernen Theater à la Bernhard neues Leben einzuhauchen, noch beabsichtigt die Autorin, mit spektakulärer *Performance*-Virtuosität die Schwächen aktueller Theater Texte mir nichts, dir nichts vergessen zu lassen.

Vielmehr geht es ihr darum, die Geschichte des Theaters bis an dessen ursprüngliche Ansätze wieder ‚zurückzurollen‘, das Theater als Totalität, als totalitäres Unterfangen zurückzunehmen: Theater als tausendjährige Dämpfung, schon bei den Alten eine kultisch-kulturelle Begleiterscheinung affirmativer (männlicher?) Staatsphilosophie; Theater als Instrument der Machtergreifung und -erhaltung; Theater Texte als Verherrlichung eigener Weltbilder im illusorischen Zweikampf des Bühnendialogs; also Theater als Waffe des Stärkeren, und zwar auch in scheinbar belanglosen Unterhaltungsstücken.

Nun wäre es falsch zu behaupten, Jelinek wolle den Theater Text zu Grunde richten. Ihre so genannten „Sprachflächen“ sind vielmehr der Versuch, eine neue Welterschöpfung im Theateruniversum ins Rollen zu bringen. Gewalt, Zorn, Gehässigkeit wollen nicht vernichten, sondern Zeichen setzen, Zeichen einer neuen dramatischen Sprache, die nicht erobern will, nicht herrschen, nicht kontrollieren, nicht ausnutzen, nicht ausbeuten.

Schon die Frage „Stücke für oder gegen *das* Theater?“, die für den vorliegenden Sammelband begleitend war, verweist auf die prinzipielle, von uns allen als selbstverständlich angenommene Unhinterfragbarkeit von *Theater*: ‚Theater‘ als heilige, unantastbare Ganzheit, als eine Gottheit, deren Aufputz allein variieren kann, je nach der Vorstellung, die sich eine gegebene Kultur von ihr macht; sie aber darf in ihrem Wesen nicht problematisiert werden. So wird uns Theater geschenkt: aufgezwungen – als endgültige Totalität.

Wie lassen sich nun „kein Theater“ und „ein anderes Theater“ („Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“) zusammendenken? Es geht erst einmal um den Kanon, den aristotelischen etwa, um diesen herrlichen Palast („herrlich“, das heißt: furchteinflößend), wo jede Säule eine Regel ist und die Schönheit des Ganzen die Vollkommenheit des Werkes bedeutet. Ein Gebäude, in dem der Besucher, der Protagonist – wenn auch in Begleitung eines Rivalen – letztendlich allein dasteht vor der Gottheit, die urteilt, die des Helden Grad der Anpassung an die Gesetze der menschlichen, aber gottgewollten *polis* ausmisst. „Ein anderes Theater“: einen anderen Kanon? den Brechtschen etwa? Auch Brecht hat Regeln aufgestellt, Zwänge. Auch er hat die Welt erklärt, den Weg – den einen Weg – der Befreiung aufgezeigt; auch er hat ein erstickendes Korsett entworfen.

Wie stark geregelt darf Theater sein? Ist denn die Notwendigkeit eines Kanons Schicksal? Die Frage, ob es überhaupt einen *Kanon* geben sollte, *einen* Kanon, hat mit Theaterrends nichts zu tun; das ist eher eine theaterontologische als eine theaterästhetische Frage. Für Jelinek geht es also weniger darum, etwaige Schwächen – auch konzeptionelle – aktueller Theatertexte zu überwinden, sondern vielmehr darum, eine neue Theaterwelt ins Leben zu rufen, eine neue Welt fürs Theater zu erschließen, auch wenn sie sich partout nicht anmaßt, als Theater-Heiland die Theater-Seele zu retten. Dass sie hierzu fast sämtliche Konventionen des Dramas zerstört, muss nicht nihilistisch scheinen – auch wenn noch kein Lichtblick da ist.

Als Beispiele für Jelineks dramatische Heiligenschändung möchte ich zwei ‚Dramen‘ (so heißen sie bei ihr noch immer) anführen: *In den Alpen* und *Das Werk*, Jelineks Alpendramen.¹ Der Stoff des ersten Dramas ist die Brandkatastrophe von Kaprun am 11. November 2000, wo 155 Menschen in der Seilbahn umkamen. Das zweite beschäftigt sich mit dem Bau des Speicherkraftwerks daselbst, 1938-1955: Zahlreiche Arbeiter – während der Naziherrschaft auch Kriegsgefangene und Deportierte – mussten unter grausigen Bedingungen arbeiten und zum Teil sterben.

Selbstverständlich ist Jelineks Anliegen in erster Linie gesellschaftskritischer Art:

SCHNEEFLÖCKCHEN [...] Was für das Mittelalter die Kathedralen, sind für die Gegenwart die modernen Bauten der Technik [...]. (DW 212)

Das Kraftwerk wurde bei der Einweihung tatsächlich als Kathedrale gepriesen, wobei Sehnsucht spürbar war nach der guten, alten Zeit, wo man ‚wer‘ war, wo Österreich ein schier unüberschaubar ausgedehntes Reich, bzw. Teil eines sich als tausendjährig zelebrierenden Reichs war. Das Werk war ein Zeichen dafür, dass Gott im Himmel den Österreichern, die sich die Erde untertan machten, wohlwollend gesinnt war. Ihr vordem offen, heute diskret menschenverachtendes Gebaren verschwand in den honigsüßen Reden der Politiker. Für den Brand im Tunnel von Kaprun soll die Fahrlässigkeit der Betreiber verantwortlich gewesen sein, die statt an Minimierung des Risikos an Maximierung des Profits dachten. Bei Jelinek ist das die unbegreifliche Sucht, Sport zu treiben, eine Sucht, die volkswirtschaftlich übersetzt ‚Freizeitindustrie‘ heißt.

Natürlich könnten (und sollten?) Dramen solche Missstände anprangern und zugleich Besseres entwerfen. Wie trügerisch aber, wie selbsttrügerisch wären solche Stücke? Da würde ja eine Darstellung durch eine andere ersetzt, ein Erklärungsmuster durch ein anderes, eine Lüge durch eine andere. Wäre da nicht das Drama ein reines Konstrukt, eine reine Hilfskonstruktion für Selbstdüpierte? War doch das Drama immer eine dramatisierte Antwort auf die Fragen: „Was nun?“, „Wie ist die *polis* denkbar und lebbar?“. Solche Fragen hatte Aristoteles mit seinem Kanon zu beantworten versucht, indem er streng normativ ein Gebäude entwarf, welches – eben weil es formal ‚tadellos‘ sein sollte – alle Irrungen und Wirrungen menschlicher Seelen regeln (d.i. durch Regeln beseitigen) sollte.

Ist aber das Drama nicht eine Antwort auf jene Fragen – nicht bloß selbstgenügsame Beschreibung erschlossener Phänomene, sondern Selbstdarstellung als stimmig vorausgesetzter Weltbilder? Bei Aristoteles hieß das Ziel ‚Erfassung des Bösen‘, bei Brecht ‚Entwurf eines Besseren‘. Bei Letzterem war das Theater eine Verkündungsform des kritischen Geistes, eine Offenbarung der Emanzipation; es war also noch positivistisch. Ein *Happy End* gab es eigentlich immer, bei Brecht allerdings nicht – wie in alten Komödien nach aristotelischem Muster (bei Aristophanes etwa, oder bei Plautus) – als Wiederherstellung der (guten, alten) Ordnung, sondern als Einsicht darein, dass die Dinge nicht bleiben müssen, wie sie sind. Zwar waltet bei Brecht kein Fatum, aber eines bleibt: Er rettet das Drama als Sinn stiftendes Konstrukt. Auch bei ihm ist der dramatische Text eine ‚heilige Kuh‘, insofern als er den dramatischen Text als abstrakte Beweisführung versteht. Indem er uns vor Augen führt,

¹ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002.

wie ungerecht (und beileibe nicht schicksalhaft) das Leben ist, wird eines klar: Unrecht gebiert Gerechtigkeit. Und dieses Fazit entspricht dem historischen Gesetz: „Wer wen? [Wer beutet wen aus?]“ (aus: *Puntilla und sein Knecht Matti*). Brechts Theater will unmittelbar wirken, will und muss also (neue) Normen setzen, sich demnach selber Normen oder Regeln anpassen, eben weil das höhere Ziel – die teleologische Rechtfertigung von alledem – die (wenn auch nach sozialistischer Auffassung) ideal normierte Welt ist. Bei ihm wird eine Botschaft übermittelt, wenn auch zwischen den Zeilen, da der Zuschauer Argumente und Schlüsse zusammendenken soll: eine Botschaft als mitgeteiltes Vorgedachtes eines Einzelnen, die herniedersinkt wie der Heilige Geist, wie dessen Feuerzungen.

Schon das Drama an und für sich ist eine Lüge, ein selbstzerstörerischer Angriff (im *Sportstück* tritt die Autorin höchstpersönlich – aber verwundet – auf). Es ist also als Ausdrucksform der Menschennöte gescheitert. Jelinek kämpft gegen jede (falsch verstandene oder selbstherrliche) Ordnung an. Ihr geht es darum, Unordnung zu stiften – ein gefährliches Unternehmen: ‚Drama‘ ist ja traditionsgemäß gleichbedeutend mit Handlung, also mit Zielstrebigkeit, mit teleologischer Sinngebung. Und wenn jede Sinngebung unsinnig wird, gelangen wir da nicht in eine Aporie?

KIND [...] Doch es kommt nichts mehr. Wir passen auf, doch es geschieht nichts. [...] (IA 9)

Was heißt hier ‚geschehen‘? Was sollte sich ereignen, und weshalb und wozu? Die Wut, mit der Jelinek über die Heuchelei, über die faschistoide Gesinnung ihrer Mitbürger herzieht, ihre Bitternis, ihre Verachtung, ja ihre Gehässigkeit ihnen gegenüber, Gefühle, die mit ihrer menschenfeindlichen oder eher menschenskeptischen Verzweiflung einhergehen, zeugen von ihrer Überzeugung, dagegen antreten zu müssen. Wie gesagt, geht es ihr darum, Unordnung zu stiften, jedoch um Ordnung neu zu denken, um den Begriff ‚Ordnung‘ zu hinterfragen: Inwiefern ist dieser überhaupt legitim? In den beiden Alpendramen sind alle Hauptpersonen – mit Ausnahme der Rettungsmannschaft – bereits verstorben: Wenn es auch im Bühnen-‚Dialog‘ Gegenfiguren gibt, so doch keine richtigen, d.h. authentischen Gesprächspartner, keine wahren Antagonisten (wozu auch? Sie sind eh alle tot und unnütz), keine – im eigentlichen Sinne des Wortes – Mithandelnden, da sowieso keine Handlung, also kein ‚Drama‘ mehr möglich und praktizierbar ist. Dies ist gerade der eigentliche Ausgangspunkt: die Feststellung der Unmöglichkeit, der eigentlichen Abwesenheit von ‚Drama‘. Das Ziel ist es, das Äußerste zu erreichen, um alle dazwischen liegenden Scheinlösungen zu überrumpeln und somit die Einseitigkeit von Konflikten zu überwinden. Denn die üblichen Erklärungsmuster, auch die revolutionären, die brechtschen, sind in ihrer Normativität einseitig und ohne Wirkung: In *Das Werk* schläft Heidi ein, während die Geißenpeter mit ihr sprechen, das heißt ihr mitteilen, was sie vom Geschehen (vom Geschehenen) halten, und meinen, ihr so alles zu erklären, ihr die Welt zu deuten. Ist Dornröschens Schlaf ein Akt des Widerstands? Ja, es geht Jelinek eigentlich darum, das Drama zu zerstören, zunächst einmal die gattungsbedingten Erwartungen des Publikums zu enttäuschen, alle seit jeher vorgedachten Erklärungsmuster für ungültig zu erklären, die die Zuschauer an der Nase herumführen, und ihnen Handlungsschemata aufzwingen, die sie nicht zuvor durchdacht haben: Dem Publikum wurde ja stets die Welt erklärt, überhaupt die Erklärbarkeit der Welt suggeriert, eingeredet, dass sie beherrscht werde von einer moralischen Oberinstanz (bei Brecht: den Gesetzen der Geschichte), die den Folgsamen (bei Brecht: den Aufmüpfigen) belohne und den Bösen bestrafe.

Solche Gewissheiten sind in Jelineks neueren Stücken nicht mehr denkbar. Sie will Dramatiker, auch revolutionäre wie Brecht, Lügen strafen, die meinen, die Welt, wie sie ist bzw. wie sie eines Tages sein muss, erfassen zu können, eine Anmaßung, die in eine Sackgasse führt, da die Verfasser behaupten, für alles über ein wirksames Erklärungsmuster zu verfügen, dabei jedoch patriarchalen Deutungsmustern mit dem Gottvater als richtender Instanz folgen. Bei Jelinek ist der Richter, der einzige Richter, den uns die modernen Zeiten

noch gönnen, der Sportrichter, den Hundertstelsekunden dazu bewegen, dem Sieger Ruhm, also (eine fragwürdige) Ewigkeit, anzuerkennen oder eben nicht – die neue Herrenrassenlüge:

DAS KIND [...] Die Wahrheit lautet: Es gibt die Lebenden und die Toten, und nichts dazwischen, und keiner kommt, um sie zu richten oder sie zur Rechten und zur Linken sitzen zu lassen des Herrn. Wir müssen uns hier vor dem Richter, der die Haltung beim Sprung und die Hocke bei der Abfahrt und wie nah man an die Stangen heranfährt zu beurteilen hat, überall müssen wir uns genauso anstellen wie zuvor. Dumm. Was ist also gewonnen?. [...] (IA 29)

Eine verkommene Welt also, deren Scheitern nicht mehr zu leugnen ist, eine Welt, die Richter und Oberrichter, Gottheiten sich erschaffen hat, die sie schützen sollten, das heißt, die sie rechtfertigen sollten in ihrer Art, die *polis* zu organisieren, und die beim Volk nicht mehr als die Illusion bekräftigt haben, anders könnte man nicht leben. Und zur Aufstellung dieser Oberlüge, dieser jahrtausendealten Entfremdung der Menschheit, hat das Drama beigetragen – als wohl abgewogener Bau. Der Erklärbarkeit der Welt musste bei Aristoteles die Harmonie des Baus ästhetisch entsprechen; bei Brecht fand die Veränderbarkeit der Gesellschaft ihre Entsprechung in der emanzipierenden Wirksamkeit der dramatischen Beweisführung. Ob Zeus oder Marx – ein Richter saß am Hebel: Für ihn sollte man leben, für ihn durfte man sterben. Bei Jelinek sind Gott solche Hirngespinnste aber wurscht: Derart läppische Helden bleiben ihm, der sich „in seine[n] Schmollwinkel“ (IA 32) zurückgezogen hat, gleichgültig. Solche Weltbilder haben den Menschen nicht gerettet, solche Dramaturgien haben ihn nicht einmal – Goethe, Schiller, o weh! – ästhetisch verklärt. Der Mensch stirbt nicht unter den Schlägen der Erinnyen (dies selbst eine Lüge), sondern an der Fahrlässigkeit von Diplom-Ingenieuren. Eine Welt, die eine einzige Illusion jahrtausendlang getragen hat, geht elendiglich zugrunde: Es geschieht ihr recht! Und Gott, dem nichts mehr heilig ist, kehrt ihr den Rücken. So hat sich die Tragödie des Menschen zum *fait divers* degradiert, zum grotesken Totentanz: Am dramatischen Webstuhl sollte keiner mehr sitzen dürfen in der Überzeugung, ein nützliches Werk auf die Welt zu bringen. Wer könnte sich anmaßen, darin eine Sinn stiftende Rolle zu spielen? In den Alpendramen treten Tote auf, denen der Tod eher lästig ist, und die Lebenden, die Rettungsleute, die keinen mehr zu retten haben, sind ohnehin alle tot. In *Das Werk* greifen auch ‚positive‘ Figuren ein, Heidi, der Geißenpeter, Hänsel, Schneeflöckchen u.a.m., jedoch in der Vielzahl: mehrere Heidis, mehrere Peter teilen sich die Arbeit, egal wie, das ist eh unwichtig; es schaut und hört ihnen ja sowieso keiner zu. So verschwinden die uns aus der Theatertradition vertrauten Handlungsträger, die sich am Ende (zu unser aller Nutzen) verklären, bzw. uns auf dem Weg zur gesellschaftlichen Emanzipation begleiten: Das Drama liegt tot auf dem Boden; es kommt keine jelineksche Antigone, um es zu begraben. Dabei wird alles Tragische, das heißt die Möglichkeit eines tragischen – auf gut Deutsch: veredelnden – Ausgangs des Stücks lächerlich gemacht; höchstens ist es in seiner grotesken Ausartung noch als Reminiszenz vorhanden, als Reminiszenz des allerhöchsten Betrugs, der Tragödie als Selbstbildnis des Abendlandes:

DIE GEIßENPETER [...] Österreich. Seine hohe Kultur ist eine Tragödie, wie jede hohe Kultur. [...] Österreich ist wieder neu geschöpft worden, und wie jede ordentliche Schöpfung erhebt es sich sofort gegen seinen Schöpfer [...]. (DW 94)

Diese Anspielung auf die Hybris des aristotelischen Helden lässt sich höchstens auf den nationalen Stolz zurückführen, ein Paradies für Skiläufer zu sein und selber illustre Champions hervorgebracht zu haben, Menschen, die sich zwar mit Rivalen messen, nicht aber mit sich selbst, nicht mit ihrem Schicksal – was Konflikte zu Wettbewerben herabwürdigt, wo nicht mehr die Seele auf dem Spiel steht, sondern nur das Prestige einer Wintersaison:

SCHNEEFLOCKCHEN [...] Die Hände meutern gegen ihr Schicksal, doch da ist niemand, gegen den sie meutern können. Da ist die Leere. Die Leere. Die Leere. [...] (DW 208)

Und das Drama, als Kundgebung der Götter, des Absoluten, ist nur mehr die sinnlose formale Entsprechung ontologischer Leere. Der Mensch steht hilflos da, vor der großen Lüge seiner Gattung, der Erfindung einer Oberinstanz, die ihn letzten Endes rechtfertigen und die menschlichen Unternehmungen bekräftigen sollte. Diese Leere kann das Drama nur verschleiern:

HEIDI ODER EINE ANDERE HEIDI [...] Jedes Schaffen ist sinnlos und das Geschaffene meist auch. Die Natur ist stärker. Stärker als was? Keine Ahnung! [...] (DW 124)

Was nun? Ist es vor der eklatanten, lähmenden Aporie noch möglich, das Drama in neue Bahnen zu lenken, anders zu denken und zu wirken? Die für Jelinek notwendige und von ihr wütend praktizierte Zerstörung des Dramas geht mit der Verunsicherung des Zuschauers einher, dem es nicht mehr gegönnt ist, sich an den üblichen dramatischen Bestandteilen festzuhalten, nicht einmal an den elementaren wie Raum und Zeit. Ort der Handlung ist in *In den Alpen* die Talstation, hier ein Wohnzimmer mit Hirschgeweihen und Bildern an den Wänden, ein urig österreichischer Ort, so unverschämt übertrieben in diesem Kontext, dass er unheimlich wirken muss:

Die Talstation einer Seilbahn. Ein sehr hoher, holzgetäfelter Raum, eigentlich ein großes Wohnzimmer, ein Salon, es soll nichts an der Einrichtung an Wintersport oder auch nur Technik erinnern, es soll eher alt und verstaubt wirken, also eher Hirschgeweihe an den Wänden, Bilder etc. Menschen, auch Kinder, in festlicher Kleidung, aber alle mit Schiern, Surfboards etc. [...] (IA 7)

Es handelt sich um eine Utopie, die sofort zurückgenommen wird, einen Un-Ort, wo das Sprechen über die Katastrophe probiert wird, wo alles mögliche Vorge dachte in Form von Klischees und Zitaten zu Wort kommt und – kaum dass es zitiert wurde – vom Wortschwall weggespült wird. So werden jahrhundertealte Lügen, die die austriakische Folklore ausmachen, zur Vorhölle, zu einem Limbus, der aber gleichwohl Experimentierraum für neue dramatische Lösungen ist.

Auch mit dem Zeitverlauf, mit der Handhabung von Zeit will die Autorin abrechnen. Das Theaterstück erzählt ja – auch bei Brecht – gewöhnlich eine Geschichte und behauptet so, des Zeitverlaufs Herr zu werden, ihm vorgeprägte Deutungsmuster, fertige Wahrheiten aufzuzwingen und so dem Dramatiker dazu zu verhelfen, mit seinem Weltbild den Lauf der Dinge zu gängeln. Dieses Gängelband, diese Bevormundung, diese Lüge von der Beherrschbarkeit der Welt will Jelinek mit ihrem ästhetischen Pendant, dem ‚Drama‘, abschütteln. Im Epilog von *Das Werk* erscheinen die Mütter, ein Geschehen, das von einer langen Didaskalie eingeführt wird:

[Dieses Kommen der Mütter] kommt nicht aus der Zukunft und nicht aus der Vergangenheit, sondern: es macht die Vergangenheit und die Zukunft [...]. Aber wie sagt der Denker? Es ist zwischen den Anfängen. Das Kommen ist zwischen den Anfängen. Da sitzt der Denker, selber ein Anfänger, also zwischen den Stühlen. Das ist mir so was von egal. Aber es hat immerhin lang gedauert, bis es mir egal war. Schließlich hab ich den Anfang verpaßt, das Ende ist mir wurscht, und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich. (DW 240)

Eben dieses Zwischen-den-Stühlen-Sitzen, dieses Gefühl, außerhalb des Zeitgeschehens zu sein, ist das Eigenartige, einerseits beklemmend, andererseits wenn nicht befreiend, so doch wenigstens dynamisierend, da es nicht dabei bleiben kann und ein Neuanfang kommen muss. Erst heißt es aber Aufräumen mit den Dramenroutinen, auch mit den Figuren als ‚unverzichtbaren‘ Handlungsträgern. Ihre Auflösung in nicht mehr differenzierbare verkohlte Leichen (*In den Alpen*), in nicht zu unterscheidende Klone von märchenhaften Gestalten (*Das Werk*) – ihr abstraktes Wesen erlaubt es, die Helden von ihrer heldenhaften Eigenart, von dieser Oberlüge des Dramas, zu purgieren: Mit ihnen kann sich der Zuschauer unmöglich identifizieren, sie flößen ihm unmöglich Furcht und Mitleid ein; auch liefern sie keine Denkanstöße. Sie sind einfach da, als Menschen ohne Eigenschaften, leere Hülsen, die daherplappern; das Drama hat anderswo stattzufinden. Und das hat nicht nur mit

kunsttechnischen Lösungen zu tun, es ist eine Frage der Identität, die das Drama neu zu beantworten hat: Wie erschafft sich der Mensch als solcher? Eben nicht im Kampf, nicht im Agon, nicht in der erkämpften, berühmt-berüchtigten ‚männlichen‘ Überlegenheit! Dies betont die Autorin gewollt frech und blödelnd, wenn sie die Ohnmacht der Mütter feststellt, „die alle nicht mehr dazu gekommen sind, ihre Söhne zu ficken“ (DW 240). Die berühmt-berüchtigte „Fuck your mother“-Aufforderung ersetzt sie so durch den (Frauen emanzipierenden?) „Fuck your son“-Vorschlag. So werden Konflikte, die Quintessenz des Dramas, in Frage gestellt. Konflikte ereignen sich eben anderswo und anders.

Dass es ein Anderswo gibt, geben muss, zeigt schon, dass bei Jelinek die Wut, die Angriffslust, der Hass nicht nihilistisch sind, wenn sie auch von einem pessimistischen Weltbild zeugen. Das Kommen der Mütter, auch wenn sie zu spät kommen und nichts wieder gut zu machen ist, da sie selber – wie ihre Söhne – längst tot sind, hat als Muttermotiv eine unheimliche symbolische Kraft. Hier denken wir an Hekuba, an Mutter Courage, Heldinnen anderer Dramenformen zwar, die aber als Mütter zeigen, dass etwas bleiben muss, Leben eben: Ihre Wut und ihre Verzweiflung können nicht nihilistisch wirken. So wie sie steht Jelinek da, getroffen, verletzt (im *Sportstück* tritt sie, wie gesagt, tatsächlich verwundet auf), schwankend, und versucht, ihre Gleichgültigkeit zu behaupten. Sie zeigt sich aber irgendwie doch noch resolut: unbeholfen, müde – aber resolut.

So befindet sich Jelinek zwischen Drama und Theater, so wie Vampire – ein Thema aus *Krankheit oder Moderne Frauen* – zwischen Leben und Tod irren und ihre Rettung suchen: Vampire entbehren (als ‚Untote‘) bekanntlich eines Spiegelbildes – einer Identität also –, und Frauen (als ‚Unmänner‘) einer Identität, die dem Mann von jeher gegönnt ist. Wenn nicht mehr das Leben, so kann nur der Tod ihnen eine Identität zurückerstatten und auf solche Weise ihre Seele retten. Keine Handlung vermag dies, sondern die Offenbarung eines anderen Absoluten, eines absolut Anderen. Dies gilt auch für das Drama, das in einem Schwebezustand der inneren Leere, der formalen Ausflüchte, der falschen Ausreden dahinvegetiert. Auch das Drama hat Anfang und Ende verpasst. Der Tod – der in der alten Tragödie verklärende, da bestrafende und belohnende Tod – vermag es nicht mehr zu retten, und das ‚Drama‘ selbst kann seinen Helden nicht aus der Anonymität eines unsinnig geführten Lebens heraus helfen. Bei Jelinek ist sogar der Tod ein dümmlischer Möchtegern-Champion:

KIND [...] Hätte ich gar nicht geglaubt, der hat gar nicht so schnell ausgeschaut, der Tod, erst in der Zeitlupe sieht man wie ökonomisch er die Tore anfährt, wie knapp. Super-Bestzeit, mit weitem Vorsprung, leider in die falsche Richtung! (IA 22)

Wäre Gottes Welterschöpfung ein Theaterstück? Nein, höchstens eine Groteske. Wie sind nun Drama und Publikum zu retten, da es nicht auf ehrliche Weise möglich ist, *einen* Ausweg zu zeigen? Jede Alleingültigkeit beanspruchende Lösung ist und bleibt eine Düpierung, variiert die Düpierung in der Geschichte des Dramas nach Aristoteles und dessen Nachfolgern.

Einen Rettungsversuch unternimmt das Regietheater, das fertige Schemata verabscheut und verwirft, das mit Situationen experimentiert: ein Spielen mit Formen, mit Motiven, mit Eindrücken; aber es sind nur Versuche und Vorschläge. Man greift nach einem dramatischen Stoff, lutscht daran, probiert ihn und spuckt ihn wieder aus. Daher gibt es bei Jelinek die Rückkehr zur reinen Körperlichkeit, zum Körper und seinen Ausscheidungen, zum leidenden, schreienden Körper, der im Schrei die Welt sich neu erschafft und in der Darstellung dieser Experimente das Theater wieder ermöglicht. Mit abstrakten, pseudo-veredelnden Konflikten, die unbedingt in den Sieg der einen Partei und das Zugrundegehen der anderen münden müssen – ob nun im Krieg, in der kapitalistischen Ausbeutung, in der patriarchalen Ausübung von Macht oder im sportlichen Wettstreit –, ist nichts mehr zu erreichen: Der Triumph der Helden, die sich in der vermeintlichen Selbstüberwindung im Agon feiern, zerstört die Identität aller.

So sind auch Sprache und Wirklichkeit neu zu artikulieren. Bei Jelinek wird Wahrheit nicht mehr geschenkt. Sprache – das zeigen ihre „Sprachflächen“ – ist bei Jelinek ein „polyphonisches Konstrukt“², eine Polyphonie jedoch, in der beileibe keine Harmonie zum Ausdruck kommt, vielmehr ein durchdachtes, schöpferisches Durcheinander, das sich zum Ziel setzt, alle Stimmen als gleichberechtigt zu behandeln und jede Regeln festlegende Vorherrschaft *einer* Stimme für nichtig zu erklären: Disharmonie als dynamisierendes Moment, großmäuliges Aufmotzen statt melodischem Süßholzraspeln.

So versucht Jelineks postdramatisches Theater die Bühne zu retten, sowohl vor der Lüge des aristotelischen (aber auch des brechtschen?) Theaters als auch vor der Aporie des postmodernen Dramas bernhardscher Prägung, das nicht gerettet werden will. Der Versuch erfolgt im Sinne des Regietheaters, wo vielerlei Stimmen zugleich das Chaos probieren, das Chaos als Neuanfang, als Neuschöpfung.

Deutlich ist das Unternehmen nicht; es will dies auch nicht sein. Ist es politisch zu verstehen? Jelinek ist ja durchaus politisch, aber ihr geht es nicht darum, Begriffe programmatisch – also im Voraus – zu formulieren, was einseitig wäre. Erst werden Bilanzen gezogen, nachträglich also: „zögernd“³, nicht agonal (Brecht wollte ähnlich verfahren: ‚zweifelnd‘, doch behielt er eine teleologische Zielsetzung):

Eine Schriftstellerin wohnt in mir, vielleicht will sie auch mal was sagen, nein? (IA 59) [Hervorhebung G.T.]

So sind ihre neueren Stücke als *work in progress*⁴ zu begreifen. Mit dem *Werk* ist nicht nur das Wasserkraftwerk von Kaprun gemeint, als Akt des (männlichen) Bezähmens der Elemente, wo der Dichter als Mythologe auftritt, der heilige Stoffe aufnimmt, und als Mystagoge, der uns in sie einweihet und Regeln als gottgewollte Ukasse rechtfertigt, kurz: als Demiurg. Nein, ein *Werk* ist auch dieses Theaterstück, dieses Werk in der Entstehung, ständig auf Gültigkeit des dichterisch Geschaffenen pochend. Was daraus werden soll, wissen wir nicht – zum Glück. Die Autorin hat den Schlüssel nicht:

DIE AUTORIN Den Toten kann man ja nicht mehr helfen. [...] Ich habe keinen Schlüssel dafür, ich habe ja nicht einmal den Schlüssel für mich selbst. [...] Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier leider uferlos wird, und ich schwimme so schlecht. [...] Ich will aber doch auch etwas erfinden [...]. (DW 170)

Daher klingen die folgenden Zeilen nicht ganz düster und auch nicht unbedingt nihilistisch, vielmehr provokativ, lebenswürdig provozierend:

DIE AUTORIN [...] Es geht ja auch schon die längste Zeit mit mir bergab. [...] Ja, das Nichts brauchen wir meinetwegen auch, aber später, um es anzufüllen. [...] Also von jetzt an gehts bergab. Von jetzt an gehts mit nichts bergab, aber immerhin unter meiner lebenswürdigen Führung! (DW 172)

² Vgl. Klein, Christian: „Jelineks Konfrontation mit der österreichischen politischen Vergangenheit in *Das Werk*.“ In: Thiériot, Gérard (Hg.): *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2006. S. 55-66.

³ Lehmann, Hans-Thies: „Das politische Schreiben.“ In: *Theater der Zeit* (2002). S. 12.

⁴ Vgl. Böhmisch, Susanne: „A propos de l’écriture féminine / féministe d’Elfriede Jelinek.“ In: Thiériot (Hg.): *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. S. 155-181.

ANLEHNUNG UND DIFFERENZ – ZUM VERHÄLTNIS DER THEATERÄSTHETIK VON ELFRIEDE JELINEK UND BERTOLT BRECHT

Moritz Schramm

*Universität Kopenhagen
Institut für Kunst und Kulturwissenschaft
Abteilung Literaturwissenschaft und Moderne Kultur*

In der im Frühjahr 2006 erschienen Biographie über Elfriede Jelinek schreiben Verena Mayer und Roland Koberg, Jelinek habe sich gerade in ihren frühen Stücken an Formen wie dem „Brecht’schen Lehrstück und den Altwiener Possen Nestroys“ orientiert. In Stücken wie *Nora*, *Clara S.* oder *Burgtheater* gebe es, wie bei Brecht, „keine Charaktere, die Figuren sind nur, was sie sagen“. Das dramatische Gesetz, dass eine Figur durch ihre Redeweise ihren Charakter preisgibt, sei bei Elfriede Jelinek „außer Kraft gesetzt zugunsten eines monomanischen, unaufhörlichen Sprechaktes“¹.

In der Forschungsliteratur zu Elfriede Jelinek ist der in diesem Zitat enthaltene Hinweis auf die brechtschen Lehrstücke keine Ausnahme. Immer wieder wird auf die grundsätzliche Nähe gerade der frühen Stücke Jelineks zu Brecht verwiesen: Jelinek habe, schreibt beispielsweise Gerda Poschmann, „das Schreiben fürs Theater in Brecht-Nachfolge für sich entdeckt“². Als postdramatisches Theater bilden Jelineks Stücke eine unmittelbare Verlängerung von Brechts Absage an das bürgerliche Theater und seiner Kritik an dem Theater der Repräsentation. Wie auch Brecht steht Jelinek gemäß Poschmann „der dramatischen Form von Beginn an skeptisch gegenüber“, ehe sie, in ihrer weiteren Entwicklung, das „Konzept der dramatischen Repräsentation immer radikaler in Frage stellt“³.

Die Radikalisierung der Kritik an der dramatischen Repräsentation, die gerade in den späten Stücken Jelineks hervortritt, wirft zugleich die Frage nach den Differenzen zwischen Brecht und Jelinek auf. Muss der in den späten Stücken fast komplette Verzicht auf ein „darstellendes Theater“⁴ und die viel diskutierte Hinwendung zu einem „Theater der Sprachflächen“⁵ als eine radikale Weiterführung von Brechts epischem Theater und seiner Kritik am bürgerlichen Theater gelesen werden, oder liegt hier eine Abwendung von Brechts Theater vor? Steht Jelineks ‚Hyperrealismus‘, um es mit anderen Worten zu sagen, noch in der Tradition von Brechts Realismus, oder wendet sich Jelineks Theater letztlich gegen Brechts Ästhetik, dessen Ansätze durch neue Zugänge ersetzt wurden?

¹ Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 188.

² Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 195.

³ Ebd.

⁴ Siehe dazu: Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Mainz: Francke 1996. S. 254 ff.

⁵ Siehe dazu unter anderem: Schmidt, Christina: „SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 153 (2000). S. 65-74.

Eine solche Frage lässt sich, bei allen Ambivalenzen, nur beantworten, wenn man sich den literarischen Ausgangspunkt und die literarischen Intentionen von Jelineks schriftstellerischem Werk in Erinnerung ruft und diesen mit Brechts ideologiekritischem Ansatz abgleicht. Ein solcher Vergleich zeigt, dass die Kritik am Theater der Repräsentation sich bei beiden von Anfang an mit dem Anspruch einer Historisierung von nur vermeintlich ahistorischen Sinnkonstruktionen verbindet, dass aber zugleich die Umsetzung dieses denaturalisierenden Anspruchs grundlegend verschieden ist. Gerade der Stellenwert der Theatralik, die in den Theaterkonzepten eine Rolle spielt, verweist dabei auf eine Differenz zwischen Jelinek und Brecht, die weit über die ästhetischen Fragen hinausreicht. Letztlich haben wir es, so die These, mit unterschiedlichen Konzepten des Theaters, mit unterschiedlichen Auffassungen zur Zuschauerperspektive und einer unterschiedlichen Definition der politischen Rolle des Theaters zu tun. Bei allen Übereinstimmungen hat Jelinek letztlich mit dem Theater Brechts gebrochen und ein Konzept entwickelt, das in wesentlichen Teilen dem Theater Brechts direkt entgegensteht.

1. DEONTOLOGISIERUNG UND DENATURALISIERUNG

Der Ansatzpunkt von Jelineks Theater lässt sich, wie auch der von Brecht, unter dem Stichwort der Denaturalisierung und Deontologisierung fassen. Schon Brecht operiert in seiner Ästhetik mit dem Gegensatz eines ideologischen Denkens, das sich als naturwüchsig und schicksalhaft legitimiert, zu einem geschichtlichen Denken, das diese vermeintliche Naturwüchsigkeit kritisiert und als Ideologie entlarvt: Während das bürgerliche Theater, so Brecht, auf die „Verschmierung der Widersprüche, auf die Vortäuschung von Harmonie, auf die Idealisierung“ hinauslief, strebt er selbst, wie er in dem „Kleinen Organon für das Theater“ unterstreicht, ein Theater an, das den Zustand der Gesellschaft als „historisch und verbesserbar“ auffasse.⁶ In unserem Zusammenhang ist der revolutionär-marxistische Hintergrund dieses Theaterkonzeptes dabei nicht von primärer Bedeutung; entscheidend ist vielmehr, dass Brechts Theater von Anfang an darauf angelegt ist, den historischen Hintergrund von nur vermeintlich ahistorischen Sinnkonstruktionen aufzuzeigen und auf diese Weise die „Möglichkeiten des Wandels aller Dinge“ in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken.⁷ Durch das bewusste *Demonstrieren* eines Geschehens, das nicht nachgespielt, sondern nacherzählt werden soll, schafft Brecht in seinem Theater eine Form der Beobachtung zweiter Ordnung, durch die alle Dinge, um es mit Niklas Luhmann auszudrücken, kontingent erscheinen. Während der Beobachter erster Ordnung sich auf das konzentriert, was er „beobachtet und erlebt“, rückt durch die Beobachtung zweiter Ordnung die „Unwahrscheinlichkeit des Beobachtens erster Ordnung“ in den Mittelpunkt: „Jeder Handgriff, der getan, jeder Satz, der gesprochen wird, ist extrem unwahrscheinlich, wenn er als Auswahl aus allen anderen Möglichkeiten betrachtet wird.“⁸ Die Unterbrechung der dramatischen Repräsentation durch die Verfremdungseffekte dient diesem Ziel: Es handelt sich, wie Brecht in seiner berühmten Skizze „Die Straßenszene“ von 1940 darlegt, um eine Technik, mit der die Relativität von vermeintlich natürlichen Sinnkonstruktionen aufgezeigt werden soll. Stets geht es darum, dass den dazustellenden Vorgängen mit dieser Technik „der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht

⁶ Brecht, Bertolt: „Kleines Organon für das Theater.“ In: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. Bd. 16: *Schriften zum Theater* 2. S. 661-710, hier S. 706.

⁷ Ebd., S. 696.

⁸ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 103.

einfach Natürlichen verliehen werden kann“⁹. Mit Manfred Brauneck kann man daher von einer „Destruktion des naturwüchsigen Denkens“ als Grundintention Brechts sprechen: Stets geht es darum, die historischen Bedingungen, die Kontingenz und, darauf aufbauend, die Möglichkeit der Veränderung herauszustreichen:

Während eine ideologische Betrachtungsweise die dargestellte (gesellschaftliche) Wirklichkeit nicht mit der Perspektive ihrer Veränderbarkeit ausstattet, sondern sie als ‚naturegegeben‘ erscheinen lässt, entlarvt die Historisierung Ideologien in ihrem Geltungsanspruch dadurch, dass sie das Zustandekommen von Ideologie, ihre historische Bedingtheit aufdeckt.¹⁰

Diese Zielrichtung von Brechts epischem Theater ist für ein Verständnis des Verhältnisses von Jelinek zu Brecht insofern von Bedeutung, als auch Jelineks schriftstellerisches Werk sich aus einem vergleichbaren Anspruch der Historisierung und Denaturalisierung speist. Beachtenswert ist dabei vor allem die Nähe der Formulierungen, mit denen auch Jelinek eine Historisierung und Denaturalisierung von gegebenen Sinnkonstruktionen einfordert. Gerade in dem zentralen Essay „Die endlose Unschuldigkeit“, der bekanntlich in enger Anlehnung an die Mythenkritik Roland Barthes’ geschrieben wurde, ist dieses Motiv entwickelt worden.¹¹ Der Mythos hat für Jelinek – sie folgt hier direkt Roland Barthes – die Funktion, „die Welt in ihrer *unbeweglichkeit* zu halten“. Dazu ‚deformiert‘ der Mythos die Dinge des Alltags, löst sie aus ihrer historischen und politischen Situation und stellt sie als allgemeingültige, letztlich unveränderliche und natürliche Ausdrücke vor. Inhalt, Bild und Wirkung des Mythos zielt nach Jelinek „darauf ab zu entpolitisieren“ und das „gewicht der geschichte aufzuheben“¹²: „natur statt geschichte“, lautet komprimiert der Vorwurf Jelineks. Die moderne Reklame, Fernsehserien, Werbefilme, Quizspiele und Illustriertenromane bilden, so Jelinek, „eine art von *natürlichkeitsschleim* der alles überzieht und verklebt“, und durch den gerade die Frau in der Welt der Reklame „ihrer sexualität und ihrer geschichte beraubt und in geste verwandelt“ wird.¹³

Der Anspruch Jelineks besteht dementsprechend ebenfalls in der Historisierung und Denaturalisierung von vermeintlich ahistorischen Bildern und Semantiken. Gegen die Sprache des „unterdrückers“, die eine jede Aussage konserviert, gehe es darum, die Sprache wieder in ihrer historischen Funktion zu erkennen. Während der Mythos als „gestenhaft allgemein intransitiv“ bezeichnet wird, ist die politische Sprache „transitiv“: sie fordert Veränderung, Aufbruch und Historisierung.¹⁴ Noch 1989 unterstreicht Jelinek, sie habe letztlich immer „die Wahrheit hinter einem Schein“ oder „die politische Geschichte hinter einem unschuldigen Bild“ hervorholen wollen.¹⁵ Mit ihrem an Barthes angelehnten Slogan: „veränderung gegen verewigung!“ schreibt sich Jelinek also in eine materialistisch informierte, vor allem aber

⁹ Brecht, Bertolt: „Die Straßenszene.“ In: ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 16: *Schriften zum Theater* 2. S. 546-558, hier S. 553.

¹⁰ Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993 [aktualisierte Neuauflage]. S. 339.

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Die endlose Unschuldigkeit.“ In: Matthaei, Renate (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März Verlag 1970. S. 41-66. Der Einfluss von Roland Barthes’ Mythenkritik auf die literarische Konzeption Jelineks wurde vor allem von Marlies Janz betont. Es verblüffe immer wieder, so Marlies Janz, „wie präzise Jelinek sich in beinahe jedem ihrer Werke sowohl auf die Thesen als auch auf einzelne Formulierungen von Roland Barthes bezieht“ (Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 9 f.). In der Forschung wurde dies in der Folge von Janz’ Arbeiten sowohl auf die Prosatexte als auch auf die Theaterkonzeption Jelineks bezogen. Gerade auch Jelineks Text zur Theaterästhetik „Ich will seicht sein“ ist, wie Maja Pflüger detailliert gezeigt hat, in enger Anlehnung an und in Auseinandersetzung mit Thesen von Roland Barthes entwickelt worden (siehe dazu Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 254 ff.).

¹² Jelinek: „Die endlose Unschuldigkeit.“ S. 66 und S. 59.

¹³ Ebd., S. 45 und S. 41.

¹⁴ Ebd., S. 55.

¹⁵ Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günther Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek. Dossier 2*. Graz: Literaturverlag Droschl 1991. S. 11.

semiotisch ausgerichtete Tradition der Ideologiekritik des frühen 20. Jahrhunderts ein, die in der Zielrichtung eine Nähe zur Theaterästhetik Brechts aufweist: Beiden ist als Ansatzpunkt der Aufbruch gegen starre, nur vermeintlich natürliche Sinnkonstruktionen gemeinsam.¹⁶

2. UNTERSCHIEDE IN DER UMSETZUNG

Es kann angesichts dieser Zielsetzung nicht überraschen, dass die Abkehr vom repräsentativen Theater, in dem sich der Zuschauer unkritisch mit den Figuren identifizieren und sich der Illusion einer unveränderbaren – weil im Charakter der Personen begründeten – Handlung hingeben soll, bei Brecht wie auch bei Jelinek auftaucht und dass sich auch in der ästhetischen Umsetzung dieser Kritik Übereinstimmungen finden: Für beide geht es darum, durch die Trennung des Schauspielers von seiner Rolle und durch das Aufzeigen der Konstruktionsbedingungen des Theaters eine unkritische Identifikation mit dem Geschehen auf der Bühne zu verhindern und eine kritische Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem dargebotenen Stoff zu befördern. Die „Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache“, die im Theater der Sprachflächen radikal durchgeführt ist, soll auf eine eben solche Weise zu einer reflexiven Distanzierung des Zuschauers führen.¹⁷

Dennoch weist Jelineks „Theater der Sprachflächen“ seit den 90er Jahren erhebliche Unterschiede zu Brechts epischem Theater auf: Gerade die ästhetische Umsetzung des ideologiekritischen Anspruchs ist, allen Gemeinsamkeiten in der Kritik am Theater der Repräsentation zum Trotz, grundsätzlich verschieden. Drei eng miteinander verbundene Punkte lassen sich anführen:

Zum ersten liegt bei Jelinek eine Radikalisierung des kritischen Anspruchs vor, für den Brecht bekannt ist. Jelinek beschränkt sich nicht auf Kritik an der Darstellungsweise des bürgerlichen Theaters und an dem Topos der Einfühlung, ersetzt also die psychologische Figur nicht einfach durch einen Typus, sondern gibt gerade in ihren späteren Stücken die Figuralität und Narrativität gänzlich zugunsten einer Darstellung der Sprache auf. In dem Theater der Sprachflächen agieren die Schauspieler, wenn überhaupt, nicht mehr als handelnde Figuren oder Personen, sondern nur noch als Träger der von ihnen unabhängigen sprachlichen Äußerung. Jelinek schreibt nicht mehr über reale Personen, sondern „über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren“. Die Zielsetzung ihrer Kritik ist daher stets „die Sprache“ selbst.¹⁸ In der ästhetischen Umsetzung zeigt sich dies vor allem an der Sprachkritik und dem Sprachspiel, das bei Brecht keine Entsprechung findet. Jelineks Collage- und Montagetechnik, ihr Gebrauch von Alliterationen, Metathesen und ihre Arbeit mit literarischen Subtexten, die in die Texte eingewoben werden, dienen letztlich immer dem Ziel, dass die „Sprache selbst anfängt zu sprechen“. Die Sprache sei, so Jelinek, „die Hauptakteurin meiner Texte“¹⁹. In dem Sinn handelt es sich um ein Theater, das „ein eigenständiges, von der traditionellen Einheit aus Sprache, Körper und Bild befreites sprachliches Geschehen präsentiert, Sprache sichtbar macht, sie ‚zum Sprechen

¹⁶ Siehe zum Hintergrund der semiotischen Ideologiekritik, die letztlich auf Valentin N. Volosinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* von 1929 zurückgeht, unter anderem: Eagleton, Terry: *Ideologie*. Stuttgart: Metzler 1993. Bes. S. 223 ff.

¹⁷ Roeder, Anke: „Elfriede Jelinek: ‚Ich will kein Theater – ich will ein anderes Theater‘.“ In: *Theater heute* 8 (1989). S. 32. Siehe dazu vor allem Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 157-161.

¹⁸ Winter: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ S. 13.

¹⁹ Venckute, Jolita: „Elfriede Jelinek im Zenit des Ruhms?“ [Interview mit Elfriede Jelinek]. In: *Der Tagesspiegel* vom 7.12.1998.

bringt“²⁰. Jelineks Theater sei ein „poetisches Theater, in dem die Sprache zugleich Thema, Handlungselement und ‚eigentlicher Handlungsträger‘ ist“²¹.

Diese oft musikalisch inspirierte²² Sprachkritik Jelineks – es geht ihr nach eigener Aussage immer darum, „ein kontrapunktisches Sprachgeflecht“ zu schaffen – verbindet sich zum zweiten mit einer von Brechts Theater abweichenden Zielsetzung der Kritik: Während Brecht bekanntermaßen die Arbeiterklasse als historisches Subjekt zu gewinnen sucht, das durch das epische Theater ein Bewusstsein seiner historischen Position erlangen soll, ist ein solcher Anspruch bei Jelinek – sieht man vielleicht in Teilen von *Nora* ab, das noch „ein wenig die Form eines Brechtschen Lehrstücks hat“²³ – nicht mehr gegeben. Es gibt in Jelineks Theater keine Identifikationsfigur mehr, es gibt keine Lehre im Sinne des brechtschen Lehrstücks und es gibt auch kein historisches Subjekt, das sich über seine historische Lage bewusst werden könnte. Das „Theater der Sprachflächen“, das sich von einem repräsentativen Theater freigemacht hat, vertritt in dem Sinne keine positive Botschaft mehr. In Jelineks Dramen ist der Glaube an die geschichtsbildende Kraft der Arbeiterklasse, die bei Brecht noch die eigentliche Zielsetzung des Theaters darstellte, nicht mehr spürbar.²⁴ Anstatt eine politische Klasse anzusprechen, klopft Jelinek lautlich und musikalisch „die Sprache auf ihren Ideologiecharakter ab“²⁵.

Man hat in der Forschung eine – im Vergleich zu Brecht – größere Skepsis Jelineks gegenüber „der Leistungsfähigkeit ‚sinnlicher Erkenntnis‘“ vermutet und bei Jelinek eine „geradezu anachronistische Dominanz des Textes“ konstatiert.²⁶ Der eigentlich entscheidende Unterschied zu Brechts Theater liegt jedoch in der veränderten Einstellung zur Theatralik. Während Brecht mit seinen Verfremdungseffekten letztlich darauf hinarbeitet, den Schein des Theaters als Illusion zu entlarven, um den Sinn des historischen Prozesses als unhintergebares Faktum, das durch die Ideologie nur verschleiert wird, aufzudecken, ist eine solche Herangehensweise bei Jelinek nicht mehr gegeben. Zwar verfolgt Jelinek insofern einen ähnlichen Ansatz, als auch sie die Illusion des repräsentativen Theaters entlarven will; sie tut dies aber – im Gegensatz zu Brecht – nicht dadurch, dass sie eine ästhetische Reduktion des sprachlichen Materials und der Theatralik vornimmt. In Jelineks Theater wird die Künstlichkeit der Sprache vielmehr deutlich exponiert. Als Überwindung der bürgerlichen ‚Mythen‘ fordert Jelinek nicht eine Aufhebung, sondern eine Übersteigerung der Mythen in einem artifiziellen Bild. Ein solcher ‚künstlicher Mythos‘ macht die Mythen nicht einfach rückgängig, sondern überbietet diese ästhetisch, formt sie um und beraubt sie damit ihrer Wirkung. Mit den Worten von Marlies Janz formuliert, versucht Jelinek, die ideologischen Sinndeformierungen „durch abermalige Deformation kenntlich werden zu lassen und zugleich ad absurdum zu führen“. Das Verfahren Jelineks besteht gemäß Janz „nicht darin,

²⁰ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 197.

²¹ Ebd.

²² Die häufigen Hinweise zur Anlehnung an die Musik, die Jelinek gibt, sind auffallend: Es geht nach Jelinek stets darum, „den Sprachduktus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen“. Bei ihren Texten handelt es sich dementsprechend im Grunde um ein Sprachgeflecht, das in hohem Maße vom musikalischen Umgang mit der Sprache geprägt ist. Siehe dazu unter anderem: Carp, Stefanie: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung“ [Interview mit Elfriede Jelinek, 1996]. Hier zitiert nach: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>.

²³ Roeder: „Elfriede Jelinek.“ S. 30.

²⁴ Wäre sie eine sozialistische Autorin, so Jelinek, „würde ich an die geschichtsbildende Kraft der Arbeiterklasse glauben. Aber das habe ich nie gekonnt, zu keiner Zeit.“ In: „Der Nobelpreis muss an mir vorüberziehen.“ Interview mit Elfriede Jelinek. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.11.2004.

²⁵ Puff-Trojan, Andreas: „Vielleicht sind ja doch die Alpen schuld“ [Interview mit Elfriede Jelinek]. In: *Frankfurter Rundschau* vom 13.10.2004.

²⁶ Breuer, Ingo: „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre.“ In: *TRANS. Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 9 (2001). Hier zitiert nach: <http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm>.

Ideologisierungen und Mythisierungen einfach aufzulösen, sondern sie im Gegenteil noch eine Drehung weiterzuführen und eben damit zu denunzieren“. Auf diese Weise „übertreibt und pervertiert“ der künstliche Mythos die ideologische Sprache und lässt den bürgerlichen Mythos, nach Janz, „als ‚angeschaute Naivität‘ erscheinen“²⁷.

In der konkreten Umsetzung bedeutet dies, dass ein Rückgriff auf einen einfachen Realismus, der hinter den verfestigten Sprachformen der Mythen zu suchen wäre, nicht mehr möglich ist. Es gibt keinen Ort mehr außerhalb des Diskurses. Die Mythen müssen vielmehr überspitzt weitergeführt und in der Sprache deformiert werden. Jelineks Theater der Sprachflächen will eben dies leisten. Es geht um die Kritik der Sprache selbst – oder genauer: der in der Sprache transportierten Ideologien und Sinnbilder –, die durch Collagen und Subtexte hinterfragt, konfrontiert und in ihren Widersprüchen aufgezeigt werden sollen. Während Brecht die Künstlichkeit der Sprache entlarven und auf einen außerhalb der Sprache liegenden Sinn zurückführen will, bemüht sich Jelineks Theater darum, die „Darstellungsebene zugunsten der Theatralität des sprachlichen Materials selbst und damit zugunsten der im weitesten Sinne ‚poetischen‘ Wirkung der Sprache zurücktreten zu lassen“²⁸.

3. THEATRALIK UND POLITIK

Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass Jelinek in ihrer essayistischen Auseinandersetzung mit Brecht dessen ästhetischen Reduktionismus kritisiert. Sie habe mit dem Werk Brechts immer ihre Schwierigkeiten gehabt, bekennt Jelinek, wegen eines „selbstgewissen Reduktionismus“, der seinen Gegenstand, „wie einen Dauerlutscher, von allen Seiten her abhobelt, zuschleift, zuspitzt, bis das Gespenst eines Sinns den Mündern der Schauspieler, der die Gedichte Lesenden entschlüpft und dann, unrettbar, verschwindet“²⁹. Gerade in den rasch skizzierten Verbesserungsvorschlägen zu einzelnen Gedichten Bachmanns komme der „pointierungshafte Wahn“ Brechts zum Vorschein, „die Dichtung auf etwas hin zu trimmen, ihr den Anschein zu nehmen“. Die Texte würden von ihm wie ein „Strauch beschnitten“, damit der „Sinn“ umso deutlicher hervortreten würde.³⁰

Gerade in Bezug auf das Theater ist dies relevant. Während Brecht im Theater die Theatralik der Sprache aufzuheben sucht, um den Sinn des historischen Prozesses hinter dem „Anschein“ umso deutlicher hervortreten zu lassen, lehnt Jelinek eine solche Reduktion des Scheins und der Theatralik der Sprache ab. Man kann in Bezug auf Jelineks Theaterästhetik vielmehr von einem Realismus zweiter Ordnung sprechen. Sie habe, so drückt es Jelinek aus,

²⁷ Janz: *Elfriede Jelinek*. S. 15. Bei Barthes heißt es: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen. Dieser konstruierte Mythos würde eine wahre Mythologie sein.“ (Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* [1957]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. S. 121.)

²⁸ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 177. Unter poetischer Sprache versteht Poschmann hier, in Verlängerung der strukturalistischen Schule, die „Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem (signifiant) und Bezeichnetem (signifié)“: der sprachliche Signifikant „erhält also Eigenwert vor seinem rein kommunikativen Gebrauchswert zur Bezeichnung eines Signifikats, das sprachliche Zeichen wird im ästhetischen Gebrauch autoreflexiv, was zum Phänomen der Mehrdeutigkeit solcher Zeichen führt“ (ebd.).

²⁹ Jelinek, Elfriede: „Zu Brecht“ [1998]. Hier zitiert nach: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede>.

³⁰ Jelinek schreibt: „Wenn man sich die, spielerisch und rasch hinskizzierten, Verbesserungsvorschläge an ein paar Gedichten Ingeborg Bachmanns ansieht, so kommt wiederum der (unangenehm herausfordernde) pointierungshafte Wahn Brechts zum Vorschein, die Dichtung auf etwas hin zu trimmen, ihr den Anschein zu nehmen, um sie umso besser, da sie ja jetzt wie ein Strauch beschnitten ist, zum Vorschein der, vielleicht, Vorwitzigkeit? zu bringen. Doch indem diese Bachmannschen Gedichte ausgedünnt wurden, um, angeblich, ‚Sinn‘ viel deutlicher vorzuzeigen, wird ihnen in Wahrheit ihr Geheimnis genommen, das Etwas, das sich eben ‚nicht ausgeht‘, nur damit dann unten ein Betrag auf der Rechnung stehen kann.“ (Jelinek: „Zu Brecht.“)

letztlich immer „realistische Literatur“ geschrieben, nur „ist das eine Art Hyperrealismus oder Überrealismus“³¹. Gerade dieser „Hyperrealismus“ Jelineks und ihr Insistieren auf der Theatralik der Sprache erlaubt es, die Differenz zwischen Jelinek und Brecht historisch genauer zu fassen. So steht Brechts episches Theater noch immer in einer Tradition, nach der das Theater aufgrund der ihm innewohnenden Kunst der Verstellung und des negativen Einflusses eines als nur oberflächlich charakterisierten Schauspiels – eines Spektakels – auf das Publikum sowohl moralisch als auch politisch verwerflich sei.³² Bekanntlich ist es eben diese Argumentation, die schon Sokrates in Platons *Staat* anführt, um die Vertreibung der Theaterdichter aus der Polis zu fordern.³³ Die im Theater vorgenommene Trennung von Rolle und Person, die der Schauspieler vollzöge, sei moralisch abzulehnen, da sie zur Nachahmung und damit „zum Rollenspiel“ auffordere. Die *moralische* Abweisung des Theaters verbindet sich bei Platon zudem mit einer *politischen* Kritik am Theater. Unter dem Schlagwort der *Theatrokratie* wird vor der Gefährdung der griechischen Polis durch die im Theater stets implizierte zweifache Trennung – die Trennung des Publikums vom Schauspiel und die Trennung von Person und Rolle im Schauspieler – gewarnt. Juliane Rebentisch formuliert dies so:

Politisch schädlich ist das Theater mithin nicht nur, weil es eine Trennung – die von Spektakel und Publikum –, sondern auch, weil es eine Verdoppelung – die von Person und Rolle – einführt, welche die Transparenz der gesellschaftlichen Glieder für einander sowie die darunter liegende Transparenz jedes einzelnen Gliedes für sich zersetzt.³⁴

Sokrates' Wunsch nach einer Vertreibung der Theaterdichter aus der Polis ist also in einer grundsätzlichen Abwehr gegen die aus seiner Perspektive zersetzende Wirkung des Theaters, der Theatralisierung der Politik und des rein oberflächlichen Spektakels fundiert. Zugleich eröffnet er damit eine einflussreiche Kritik am Theater, die im 18. Jahrhundert seine Fortsetzung findet. Gerade bei Rousseau wird die Kritik am „theatralen Spektakel“³⁵ aus einer neuen Perspektive aktualisiert: Während Platon das Theater und die Theatralisierung der Politik noch mit der den hierarchischen Aufbau der Polis gefährdenden Verstellungskunst der Demokratie gleichsetzte und gerade deshalb in seinem Staat die Vertreibung der Theaterdichter forderte, sieht Rousseau das Spektakel und die Theatralisierung der Politik als eine Gefährdung der Demokratie an, die bei ihm durch eine exklusive Gemeinschaft von tätigen Bürgern definiert ist. Durch die Oberflächlichkeit des Spektakels, durch die Trennung von Rolle und Person sowie die Trennung von Zuschauer und Schauspiel würde diese authentische Gemeinschaft – so Rousseau in seiner Kritik am Theater – in ihrer Substanz unterminiert³⁶: Während sich die Demokratie bei Rousseau durch die Versammlung einer Gemeinschaft von Gleichen auszeichne, wobei „niemand dem anderen etwas vorspielt bzw.

³¹ Winter: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ S. 12.

³² Siehe zum Folgenden: Rancière, Jacques: „The emancipated spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive.“ In: *Texte zur Kunst* 58 (2005), 15. Jg. S. 35-51. Siehe auch: Rebentisch, Juliane: „Demokratie und Theater.“ In: Ensslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*. Theater der Zeit (Recherchen 34) 2006. S. 71-81; sowie: Rebentisch, Juliane: „Theatrokratie und Theater. Literatur als Philosophie bei Benjamin und Brecht.“ In: Horn, Eva et al. (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S. 297-318.

³³ Siehe dazu: Platon: *Politeia*. In: ders.: *Sämtliche Werke in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. Bd. 3. S. 67-310, vor allem S. 288 ff.

³⁴ Rebentisch: „Theatrokratie und Theater.“ S. 307.

³⁵ Ebd., S. 299.

³⁶ Dazu: Rousseau, Jean-Jacques: „Brief an d'Alembert über das Schauspiel.“ [1758] In: ders.: *Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer 1995. S. 333-474. Gerade die Kunst der Verstellung, die der Schauspieler perfektioniert habe, wird von Rousseau als zersetzend charakterisiert. Der damit einhergehende Verfall der Tugend bedrohe letztlich die politische Gemeinschaft – die bei Rousseau freilich, wie bekannt, durch Ausschluss aller Fremden sowie der Frauen definiert ist. Siehe zur Rolle des Schauspielers vor allem S. 414 ff.

vormacht und niemand bloß passiv zusieht, sondern alle gemeinsam handeln“³⁷, bedroht das Theater mit seinem Spiel, der Theatralik und der Trennung von Schauspieler und Person diese als ursprünglich und homogen konzipierte Gemeinschaft.

Jacques Rancière hat diese Tradition einer Kritik am theatralischen Spektakel, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet war, detailliert nachgezeichnet. Aufgrund der stets implizierten Trennung des Publikums vom Schauspiel wird dem Theater, wie Rancière darlegt, immer wieder vorgeworfen, Passivität und Verführbarkeit hervorzurufen. Der Zuschauer verbleibe als Zuschauer passiv und unwissend: Er werde in die Vorgänge hinter dem Schauspiel nicht eingeweiht und werde zudem durch seine Zuschauerrolle in die Passivität gedrängt. Da das Theater jedoch stets die Existenz eines – zumindest mitgedachten – Zuschauers benötigt, ergibt sich daraus gemäß Rancière das Paradox des Zuschauers: Er wird vorausgesetzt, jedoch gleichzeitig als verwerflich abgelehnt. Diese Ausgangslage führt zu zwei unterschiedlichen Reaktionen: Entweder lehnt man das Theater – wie Platon und Rousseau es tun – auf dieser Grundlage ab und stellt es als Kunstform in Frage, oder man entwirft ein ‚neues Theater‘, in dem die Passivität des Zuschauers überwunden werden soll.

Im modernen Theater sieht Rancière zwei Theaterkonzepte, die je auf ihre Weise versuchen, das Problem des passiven Zuschauers zu lösen: die Konzepte von Brecht und Artaud. In beiden Theaterästhetiken geht es darum, das Publikum von dem verführenden Spiel des Spektakels sowie der Theatralik der Sprache zu befreien und eine Gemeinschaft von aktiv handelnden Menschen herzustellen. Während bei Brecht der Prozess der Bewusstmachung des Publikums mit der Hoffnung auf eine politische Gemeinschaft, die sich im Anschluss an das Theater konstituiert, einhergeht, wird bei Artaud die Distanz zwischen Schauspiel und Zuschauer aufgehoben. Beiden gemeinsam ist die Kritik an der Theatralität und der Medialität des Theaters. Rancière fasst zusammen:

Die theatrale Medialität lässt die Zuschauer/innen entweder sich ihrer sozialen Situation, auf der diese Medialität selbst auch beruht, bewusst werden und drängt sie zu Handlungen, die als Konsequenz dieses Bewusstseins zu verstehen sind, so das Brecht'sche Paradigma. Oder, nach dem Artaud'schen Schema, die theatrale Medialität bringt die Zuschauer/innen dazu, die Position des Zuschauers zu verlassen. Statt gegenüber einem Spektakel befinden sie sich inmitten der Aufführung, sind in die Handlung hineingezogen, wodurch sie ihre kollektive Energie wiedererlangen. In beiden Fällen unterdrückt das Theater seine eigene Medialität.³⁸

Historisch gesehen, stellt Brechts episches Theater aus dieser Perspektive also eine Variante der platonischen Kritik an dem Spektakel und der Theatralität dar. Bei Brechts Versuch, den Texten ihren ‚Anschein‘ zu nehmen und auf diese Weise eine politische Gemeinschaft von Handelnden zu stiften, geht es zwar – anders als beispielsweise bei Rousseau – nicht um die Verteidigung einer ursprünglichen und vorgängigen Gemeinschaft, die durch das Spektakel und die Kunst der Verstellung bedroht wäre, sondern vielmehr um die Herstellung einer Gemeinschaft. Die Zielrichtung ist jedoch, wie Rancière überzeugend zeigt, vergleichbar: Auch Brechts Theater zielt stets darauf ab, „die Zuschauer/innen darin zu unterweisen, wie sie aufhören können, Zuschauer/innen zu sein, und so zu Aufführenden einer gemeinsamen Handlung zu werden“³⁹. Auch hier geht es letztlich darum, „ein neues Theater, ein Theater ohne Zuschauer/innen“ zu schaffen.⁴⁰ Die theatralen Aufführungen werden so, wie es Rancière ausdrückt, zu Vermittlern zwischen dem „Laster des Spektakels und der Tugend des wahrhaftigen Theaters“⁴¹.

³⁷ Rebentisch: „Demokratie und Theater.“ S. 75.

³⁸ Rancière: „The emancipated spectator.“ S. 40.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 37.

⁴¹ Ebd.

Der Unterschied zu Jelineks Theater liegt hier begründet: Während Brecht den Schein des Theaters zu durchbrechen sucht, um eine politische Gemeinschaft zu stiften, steigert Jelineks Theater die Künstlichkeit und die Theatralik der Sprache. Jelineks Ablehnung eines historischen Subjekts der Arbeiterklasse spiegelt sich also in der Ästhetik wieder: Während das epische Theater Brechts in letzter Instanz seine eigene Medialität unterdrückt, sich also letztlich gegen das Theater selbst wendet, wird bei Jelinek die Theatralik demonstrativ hervorgehoben und gesteigert. Die politischen Konsequenzen eines solchen Theaters hat Juliane Rebentisch in mehreren ihrer Texte diskutiert. Anstatt die Vorstellung einer zu erschaffenden oder einer vorgängigen Gemeinschaft zu befördern, die von der Theatralik des Spektakels verschleiert wird, hebt ein solches Theater den Zusammenhang von Theatralik, Politik und Künstlichkeit gerade hervor. Es handelt sich mit anderen Worten um ein Theater, das „die Trennungen exponiert, die jedem politischen Repräsentationsverhältnis zugrunde liegen: zum einen die Trennung zwischen Person und Rolle – die Repräsentanten des Volkes haben in der Politik wie auf dem Theater immer zwei Körper; zum anderen die Trennung zwischen Akteuren und Publikum“⁴². In beiden Fällen wird die Künstlichkeit und die Verdoppelung der Politik nicht geleugnet, sondern hervorgehoben. Das neueste Theater hat mit anderen Worten, „indem es Formen politischer Repräsentation als Repräsentation zu exponieren vermag, eine potentiell denaturierende, das heißt kritische Pointe“⁴³. Statt eine wahre oder authentische Inhaltsebene hinter den Texten oder dem Schauspiel aufzudecken, strebt dieses Theater danach, die Konstruiertheit aller Wahrheitsgehalte ästhetisch zu inszenieren. Auf diese Weise richtet sich das Theater gegen alle „vermeintlich repräsentationsfreien und vopolitischen Gemeinschaftsmythen“⁴⁴. Wie auch bei Brecht wird dies dadurch erreicht, dass das Theater seine Struktur als Theater nicht mehr „illusionistisch verdeckt“, sondern das Theater als Theater erscheinen lässt. In der kritischen Weiterführung von Brechts Ansatz handelt es sich aber auch um ein Theater, das „das politische Potential seiner eigenen *Ästhetizität* erkannt hat“⁴⁵. Darin stellt es sich dem brechtschen Ansatz explizit entgegen. Anstatt wie Brecht das Theater aus platonischen Motiven heraus gegen seine eigene Struktur kehren zu wollen, kehrt das avancierteste Theater heute, so Juliane Rebentisch, „seine eigene Theatralik ausdrücklich hervor“⁴⁶. Jelineks Theater muss auf dieser Grundlage gelesen werden: Im Gegensatz zu Brechts epischem Theater ist Jelineks Theater dadurch geprägt, dass es eine politische Gemeinschaft weder „errichtet noch antizipiert“⁴⁷.

4. EINE GEMEINSCHAFT VON SINGULARITÄTEN

In Verlängerung dieser Befunde stellt sich freilich die Frage, welche Zuschauerperspektive in Jelineks Theater der Sprachflächen impliziert ist, wenn es sich nicht mehr um die Aktivierung einer politischen Gemeinschaft handelt. Mit Rancière kann man hier auf die stets individuell bleibende Rolle der „Assoziation“ verweisen. Wenn das moderne Theater sich aus hermetischen, oft kaum noch zugänglichen Sprachbildern zusammensetzt, kann die Erfahrung des Zuschauers nicht mehr gemeinschaftlich ausgerichtet sein, sondern muss notwendig individuell bleiben. Im modernen Theater gibt es letztlich – wie auch in einem Museum, auf

⁴² Rebentisch: „Demokratie und Theater.“ S. 76.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 77.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 78.

einer Straße oder in einer Schule – „nur Individuen, die ihren eigenen Pfad durch den vor ihnen liegenden oder sie umgebenden Wald der Wörter, Handlungen und Dinge legen“¹. Jeder einzelne knüpft die im Theater dargebotenen Performanzen in einem individuell unterschiedlichen, „einem unvorhersehbaren und irreduziblen Spiel von Assoziationen und Dissoziationen“ zusammen.² Die Macht des Theaters beruht letztlich darauf, dass alle gezwungen sind, auf „jeweils eigene Weise das, was sie betrachten, zu übersetzen“³.

Die hier implizierte Konzeption einer Gemeinschaft ist also gerade durch die individuelle Verschiedenheit der Zuschauer bestimmt. In einem solchen Publikum ähnelt ein jeder und eine jede allen anderen nur insofern, als „seine oder ihre Weise den Weisen der anderen nicht ähnelt“⁴. Anstatt eine Gemeinschaft von Gleichen zu etablieren oder zu fordern, schafft ein solches Theater eine Gemeinschaft von Singularitäten, die durch die Differenz zueinander definiert sind. Das Zuschauen ist aus dieser Perspektive zugleich immer schon eine aktive Handlung, ohne dass dadurch die Zuschauerrolle aufgegeben würde. In Rancières Worten lautet dies so: „wir handeln und wissen als Zuschauer/innen, die das, was sie sehen, mit dem, was sie sehen, erzählt und geträumt haben, verknüpfen“⁵. Der Zuschauer „beobachtet, wählt aus, vergleicht und interpretiert“. Eine solche Interpretation der Welt und der Handlung auf der Bühne bedeutet dabei schon, wie Rancière es ausdrückt, die Welt „zu verändern, sie neu zu deuten“⁶.

Die „Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache“, die Jelinek mehrfach eingefordert hat, soll beim Publikum eine solche individuelle Zuschauerperspektive hervorrufen. Letztlich wird hier nämlich, wie Jelinek es ausdrückt, stets die „Möglichkeit des freien Assoziierens“ angestrebt.⁷ Auch bei Jelinek ist dieses Assoziieren freilich mit der Hoffnung auf einen „Bewusstmachungsprozess“⁸ verknüpft. Anders als bei Brecht, bei dem daran eine direkte politische Handlung anschließen soll, bleibt der Prozess des Bewusstwerdens jedoch auf den Moment der Beobachtung begrenzt. Es handelt sich dabei, wie Jelinek nicht ganz ohne Ironie postuliert, um einen Prozess, der „so ungefähr zwei Minuten anhalten sollte“⁹.

Jelineks Theater der Sprachflächen steht also in weiten Teilen – in Bezug auf die Kritik an dem Theater der Repräsentation und das Aufbegehren gegen die Illusion des Theaters – in der Tradition von Brechts epischem Theater. Die Verfahrensweise der Autorin bei der Umsetzung der kritischen Intentionen geht jedoch nicht nur über Brechts Ansatz hinaus, sondern hat in entscheidenden Punkten eine gegenläufige Zielrichtung. Während Brecht gemäß Jelinek „Inhalt und Form so leidenschaftlich zur Deckung, zur Entsprechung zu bringen gewünscht hat“, zeichnet sich ihre Theaterästhetik dadurch aus, dass sie eine solche Einheit bewusst ablehnt. Stattdessen exponiert Jelinek in ihrer Steigerung der Theatralik der Sprache und der Künstlichkeit aller Sinnstiftungen gerade den „Spalt, jeden Spalt“, der zwischen Form und Inhalt besteht. Jelineks ideologiekritischer Ansatz begnügt sich also damit, die Künstlichkeit und Konstruiertheit aller Aussagen zu unterstreichen. Authentizität ist hier nicht mehr gegeben. In einigen Momenten, räumt Jelinek ein, tritt eben dieser „Spalt“, die Trennung von Form und Inhalt, jedoch auch bei Brecht hervor. Gerade in seinem vergeblichen Bestreben, hinter der Sprache den *einen* Sinn hervorzuholen, stoße auch Brecht letztlich immer wieder auf „das, was an dem Rätsel, der Denksportaufgabe nicht aufgeht“. Genau solche

¹ Rancière: „The emancipated spectator.“ S. 47.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 44.

⁷ Roeder: „Elfriede Jelinek.“ S. 32.

⁸ Puff-Trojan: „Vielleicht sind ja doch die Alpen schuld.“ S. 3.

⁹ Ebd.

Augenblicke sind für Jelinek von besonderer Relevanz. Denn in diesen Augenblicken „kommt die Bedeutung wieder zum Stillstand und die Kunst fängt an“¹⁰: eine Kunst, die sich stets als Angriff gegen bloß vermeintlich ahistorische Mythen und Ideologien versteht und daher den Bruch zwischen Aussage und theatralischem Spektakel nicht verwischt, sondern gerade hervorhebt.

¹⁰ Jelinek: „Zu Brecht.“ S. 1.

„COMME DES SUPPLICIÉS QUE L'ON BRÛLE ET QUI FONT DES SIGNES SUR LEURS BÛCHERS“ – JELINEK/ARTAUD: GRAUSAMKEIT, KOMIK, KATHARSIS

Susanne Böhmisch

*Université d'Aix en Provence
Département d'Etudes Germaniques*

In der Jelinek-Forschung wurden die Theaterstücke und die Theatertheorie Jelineks nicht nur in die Nähe des postdramatischen Theaters gerückt, sondern auch mit Antonin Artauds Theater der Grausamkeit („théâtre de la cruauté“) verglichen. Ulrike Haß versteht die „leere Bühne“, die die theatralische Illusion bricht und keine Wirklichkeit mehr spiegelt, als Fortsetzung von Artauds repräsentationslosem Theater.¹ Bärbel Lücke analysiert *Bambiland* und *Babel* unter dieser Perspektive und betont die Auflösung der mimetischen Repräsentation in Sprachflächen, Polyphonie, chorisches Sprechen und oszillierende Kipp-Figuren.² In Rezensionen wird auf Artaud verwiesen, insbesondere wenn von Gewalt und Grausamkeit die Rede ist, auch wenn dies nicht immer Artauds Vorstellung von Grausamkeit entspricht.³ Und Ingeborg Hoestery interpretiert *Krankheit oder Moderne Frauen* als feministisches Theater der Grausamkeit, worunter sie die Transgression kultureller Tabus hinsichtlich des Blutes, der Schwangerschaft oder der Weiblichkeit versteht, die eine Enttäuschung des männlichen Erwartungshorizonts bewirkt.⁴

Die oft nur am Rande erwähnte Analogie zwischen Artauds Theaterutopie und Jelineks Theaterästhetik soll das Thema dieses Beitrags sein.⁵ Dabei soll insbesondere auf folgende Aspekte eingegangen werden: auf die Suche nach einem repräsentationslosen Theater, das „Gott von der Bühne verjagt“⁶, auf die Metaphorik der Pest, auf die formale Kontrastierung

¹ Haß, Ulrike: „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ In: *Text und Kritik* 117 (1993). S. 21-30, hier S. 29.

² Lücke, Bärbel: „Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay.“ In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 229-271, hier S. 229-236.

³ In einer Rezension von Iris Denneler zu *In den Alpen* heißt es: ein „Theater der Grausamkeit, das schmerzt und das sich auf Artaud genauso beruft wie auf antike Kultur.“

Cf. <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/jelinekalpen/> [29.5.2005]

⁴ Hoestery, Ingeborg: „A feminist ‚Theater of Cruelty‘: Surrealist and Mannerist Strategies in *Krankheit oder Moderne Frauen* and *Lust*.“ In: Johns, Jorun B. u. Katherine Arens (Hg.): *Framed by language*. Riverside: Ariadne Press 1994. S. 150-165.

⁵ Artaud hatte sein Theater der Grausamkeit nie verwirklicht, mit Ausnahme der *Cenci*-Aufführung 1935 im Pariser Theater „Folies-Wagram“, die sich als Fiasko entpuppte. Zu der 1946 geplanten Inszenierung der *Bacchien* von Euripides als Theater der Grausamkeit kam es nicht mehr. Evelyne Grossman zufolge scheiterte die *Cenci*-Aufführung insbesondere deshalb, weil Artauds vielschichtige Figuren, die keine genauen Subjektgrenzen aufweisen, auf der Bühne nicht existenzfähig gewesen seien. Cf. Grossman, Evelyne: *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*. Paris: Nathan 1996. S. 42.

⁶ Derrida, Jacques: „Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation.“ [1966] In: ders.: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil 1967. S. 345 [„Le théâtre de la cruauté chasse Dieu de la scène“].

und Überlagerung, die bei Jelinek durch das Umkippen von Komik in Grausamkeit eine besondere Dynamik gewinnt, und auf die Frage nach der Katharsis. Dass beide Künstler stark mit Paradoxien arbeiten und Artaud in seinen theoretischen Schriften zudem sehr frei mit Begrifflichkeit umgeht, erschwert den Vergleich. Es ist nicht immer eindeutig, was er im jeweiligen Kontext unter ‚Grausamkeit‘, ‚Metaphysik‘, ‚Macht‘, ‚Mythos‘ oder ‚Wirklichkeit‘ versteht. Auf dieses Dilemma wird am Ende des Beitrags eingegangen.

ARTAUDS THEATER DER GRAUSAMKEIT

Die Theater-Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, zu der auch Artaud gehört, zeichnete sich durch fundamentale Kritik am illusionistischen und naturalistischen Theater aus.⁷ Beklagt wurde hauptsächlich der Verlust von Wirksamkeit in einem Texttheater, dessen Hauptaufgabe darin bestand, die Wirklichkeit abzubilden. So kam es zu unterschiedlichen Versuchen, eine neue Theatralität, eine eigenständige theatrale Sprache zu schaffen. Ähnlich wie Edward Gordon Craig forderte auch Artaud, das Theater als Zusammenspiel von mehreren Sprachen oder Elementen zu begreifen, wobei der Text nur *ein* Element sein sollte. Besonders das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler wurde radikal erneuert, indem die räumliche Trennung zwischen Bühne und Publikum aufgehoben wurde. Für Hans-Thies Lehmann ermöglichte diese historische Avantgarde den „*Eintritt des Theaters ins Zeitalter des Experimentierens*“⁸.

Artaud formulierte wahre Hasstiraden auf das bildungsbürgerliche Theater seiner Zeit, das den Text und die Psychologie bevorzugte. Dieses Theater sei zu intellektuell, zu sehr am Verstand orientiert, meinte er. Der Zuschauer befinde sich in einer passiven und bequemen Haltung. Was Erfahrung und Begegnung sein sollte, sei zu Voyeurismus und Konsum verkommen. Artauds Hass führt zu einer leidenschaftlichen Suche nach einem anderen Theater, das es zu erfinden galt. Seit seiner Entdeckung des balinesischen Theaters, das ausdrucksstarke Gestik und rituelle Feierlichkeit vereint, will Artaud das rehabilitieren, was das Theater des Okzidents verdrängt hat: das Theater als kultisch-religiöses Ereignis, als magisches Ritual, als Aktionstheater. Dieses sollte den Zuschauer nicht unversehrt lassen, sondern ihm unter die Haut gehen.⁹

Wiederholt kämpft Artaud gegen die Dekadenz seiner Zeit an, die er als Lähmung der Sinne erlebt. Das Theater der Grausamkeit soll den Menschen aus seiner Apathie reißen, und zwar sowohl den Autor, die Schauspieler wie auch das Publikum. Das Theater soll unmittelbar, energetisch, „ohne Umweg über Interpretationsprozesse, auf Leib und Seele der Teilnehmer einwirken“¹⁰. Es soll eine hypnotische Wirkung ausüben.¹¹ Er gibt dafür einige Bühnenanweisungen: Diese verlangen eine komplexe Szenographie mit heterogenen und dissonanten Elementen, die sich überschneiden; intensive Farben, Klänge, Schreie und Lichteffekte. Die Bühne soll sich in einen hieroglyphischen Raum verwandeln, wobei der Rhythmus schnell und ohne Pausen sein soll, damit keine Leere entsteht und dem Zuschauer kein Aufatmen gegönnt wird. Dieser soll inmitten des Geschehens plaziert, von ihm eingehüllt und gleichzeitig durchdrungen werden. Artaud verwendet das Bild eines verminten

⁷ Fischer-Lichte, Erika u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 28 f.

⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 81.

⁹ „Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.“ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard 1964. S. 153 (Sigle: ThD). Von 1926 bis zu seinem Tod 1948 entstanden mehrere Schriften zur Theorie der Grausamkeit, das erste Manifest für ein ‚Theater der Grausamkeit‘ wurde 1932 in der *Nouvelle Revue Française*, Nr. 229, veröffentlicht.

¹⁰ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S. 276.

¹¹ „Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.“ (ThD 128).

Bühnenraums, dem unerwartet Geysire entspringen (ThD152). Durch ein gesamtkörperliches Erlebnis von Theater soll die Wahrnehmung geschärft und Erkenntnis errungen werden. Wiederholt benützt Artaud das Bild des Erschütterns, des Schocks („secouer“/„secousses“): „On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement.“ (ThD 134-135) Man erahnt in diesen Worten, die von müden Organen sprechen, das sowohl physische wie psychische Leiden Artauds. Der Briefaustausch mit Jacques Rivière (1924) und der Band *Le Pèse-Nerfs* (1925) zeugen von einem fortgeschrittenen Ichverlust, der sich unter anderem in der Ich-Verwerfung ausdrückt.¹² Artaud leidet an der Unfähigkeit, Gedanken zu Ende zu denken, sie zu versprachlichen.¹³ Sein Konzept eines Theaters der Grausamkeit kann mitunter als Versuch interpretiert werden, dieser ‚Erosion‘ Ausdruck zu verleihen und sie gleichzeitig zu stoppen – bzw. durch das Theater seinen eigenen kranken, verworfenen Körper zu heilen. So sagt er zum Beispiel zur Analogie zwischen Pest und Theater, dass beide eine Gesamtkrise bedeuteten, die zum Tod oder zu einer absoluten Reinigung führe (ThD 46).

Artaud rechtfertigt mehrmals den Begriff der Grausamkeit und warnt vor Missverständnissen: Es wäre ein Irrtum, ihn auf Sadismus, Schrecken oder Blut zu reduzieren. Zwar betont er immer wieder die ursprüngliche Boshaftigkeit des Menschen, dessen Lebensgier und das gegenseitige Sich-Verschlingen¹⁴, aber die Grausamkeit muss nach seiner Ansicht nicht immer gewaltsam und blutig sein. Der Terminus sei weitläufiger zu verstehen, entspreche einer geistigen Disposition, einem Bewusstseinszustand, der die dunklen Kräfte und das Todespotenzial des Lebens wahrnimmt.¹⁵ Jacques Derrida definiert in seinem berühmten Artaud-Aufsatz aus dem Jahr 1966 die Grausamkeit als Ausdruck von Scharfsinn, Erkenntnis („lucidité exposée“).¹⁶ Das Theater der Grausamkeit sei nicht reine Negativität oder Zerstörung, sondern stelle ein affirmatives Ja zu jenem Leben dar, das sich jeglicher Repräsentation entzieht, da es sich *vor* der Einbindung in Formen ereignet.¹⁷

Dieses kurze Resümee macht erste Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Artaud und Jelinek sichtbar. Gemeinsam ist ihnen der Kampf gegen das bildungsbürgerliche psychologische Theater, die leidenschaftliche Suche nach einem anderen, neuen, repräsentationslosen Theater, ihre Wahrnehmung von Blut, Gier und Boshaftigkeit inmitten des Lebens resp. der Gesellschaft. Auch sind beide Gesamtkünstler, die sich für Theater, Film, Hörspiel, Lyrik, Prosa, Musik, bildende Künste interessieren und die Gattungsgrenzen durch intermediale Verflechtung sprengen. Der oft für Artaud verwendete Ausdruck der Wut („éclat de rage“), mit der er Identitäten und Bedeutungen auflöst, trifft auch für Jelinek zu, die sich selbst immer wieder als Wutableiterin oder Triebtäterin der Sprache bezeichnet.

Aber es werden auch wichtige Unterschiede deutlich. Wenn Artaud gegen die Kluft zwischen Leben und Kultur, gegen die Erstarrung des Lebens und die Lähmungserscheinungen der Kultur wettet, glaubt er an eine Möglichkeit der Regenerierung. Er glaubt daran, dass das Theater der Grausamkeit an die vitale und energetische Existenz anknüpfen könne. Bei Jelinek dagegen überwiegt die satirische und sarkastische Kritik an

¹² Cf. Artaud, Antonin: *L'ombilic des limbes*. Paris: Gallimard 1968. S. 17-48 und S. 85-116.

¹³ Ebd., S. 20 [Brief von Antonin Artaud an Jacques Rivière, 5. Juni 1923].

¹⁴ „Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une méchanceté initiale [...] Dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente [...]“ (ThD 161)

¹⁵ „C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie est toujours la mort de quelqu'un.“ (ThD 159)

¹⁶ Derrida: *L'écriture et la différence*. S. 356.

¹⁷ „Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable.“ Ebd. S. 343. Derrida betont die zweifache Ausrichtung des *Theaters der Grausamkeit*: einerseits Zerstörung der Repräsentation als Abbild einer (urbildhaften) Wirklichkeit, andererseits Wiederherstellung als Manifestation von Wirklichkeit. Ebd., S. 349.

einer Zivilisation und ihrer Sprache; wir begegnen nicht mehr einem Glauben, wie er bei Artaud als Motivierungspotenzial noch vorhanden ist. Der größte Unterschied zwischen den beiden besteht wohl in der Handhabung der Begriffe der Authentizität und des Sakralen: Artaud bleibt einer Metaphysik und einer sakralen Dimension des Theaters verhaftet. Bei Jelinek erscheint das Sakrale, wie auch das Tragische und Mythische, überwiegend als zur Grimasse verzerrter Intertext. Eine Katharsis ist nicht möglich und auch gar nicht erwünscht. Menschliches Leben und Leiden sollen nicht durch das Theater geheilt werden.

Zwar entlarven sowohl Artaud als auch Jelinek Scheinheiligkeit und Unmenschlichkeit, aber nie fordert Jelinek dazu auf, wie Artaud es getan hat, gegenüber dem Schicksal eine „heroische und überlegene Haltung“ (ThD 46) einzunehmen. Ganz im Gegenteil wird dieser Heroismus gebrochen und verfremdet, ins Lächerliche gezogen und angesichts der deutschen und österreichischen Geschichte als Ungeheuerlichkeit entlarvt. Für Jelinek gibt es die Authentizität, die Artaud noch so leidenschaftlich gesucht hat, nicht mehr. Nicht nur das Kunstwerk, sondern auch authentisches Sprechen, Erleben und Wahrnehmen sind im Zeitalter der Massenmedien und Trivialmythen problematisch geworden.

„CHASSER DIEU DE LA SCÈNE“

Derrida bezeichnet Artauds Theater als „atheologisch“; Gott werde hier von der Bühne verjagt. ‚Theologisch‘ bedeutet hier Theater als Spiegelung einer göttlich-vernünftigen Wahrheit, als Vorherrschaft eines Logos, der das Bühnengeschehen von der Ferne aus dirigiert.¹⁸ Auch Jelinek verabschiedet diese theologische, logozentrische Bühne: „Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“¹⁹ Bekanntlich stellt sie in einer quasi linearen Entwicklung von *Nora* bis zu *Wolken. Heim.* das Konzept der dramatischen Repräsentation immer mehr in Frage und verzichtet schließlich völlig auf Figuration und Narration. Das Sprechen wird vom Sprechenden abgekoppelt, es tritt ein unpersönlicher Diskurs mit Eigendynamik hervor. Der demiurgenhafte Dramenautor, der über das Kommen und Gehen der Schauspieler entscheidet, verschwindet in dieser Eigendynamik oder wird parodiert. Als Beispiele dafür folgen einige Szenen aus dem Stück *Krankheit oder Moderne Frauen*.²⁰

Wenn Emily, deren Hobby nicht nur Blutkonserven trinken, sondern auch dichten ist (ein Hinweis auf Emily Brontë), die göttliche Schöpferkraft und Allmacht evoziert, parodiert Jelinek die theologische, logozentrische Bühne:

Emily: Die Zeit soll jetzt bitte wegen Liebe stehen. Danke. (KMF 195)

Carmilla: Ich möchte sichtbar sein [...] / Emily: Ich erlaube es dir. (KMF 260)

Carmilla: Die Sonne soll bitte noch lange nicht scheinen. / Emily: Ich führe es herbei. (KMF 260)

Der Monolog des Heiligen enthält eine ganze Passage aus Jelineks Theateressay „Ich möchte seicht sein“, der die mimetische Funktion des Schauspielers verabschiedet. Damit wird die Theatertheorie in den Theatertext eingebracht und über Zitatabwandlungen weiter ausformuliert. So heißt es zum Beispiel in Jelineks Essay: „*Ich und der, der ich sein soll*, wir werden nicht mehr auftreten.“ [Hervorhebung S.B.] Im Stück wird daraus:

¹⁸ Ebd., S. 345 [„La scène est théologique tant qu’elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d’un logos premier qui, n’appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance.“].

¹⁹ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater heute*. Jahrbuch 1983. S. 102.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

Hier bin ich. Bewundern Sie mich! Grüß Gott. Ein Mann aus der Provinz, ich glaube aus Linz, ist gestorben und soeben bei mir eingetroffen. *Er und ich*, wir werden nicht mehr auftreten. [...] Heilig heilig heilig. (KMF 225) [Hervorhebung S.B.]

An Stelle des Demiurgen und des individuellen Charakters treten Montage, Parodie, Inter- und Intratextualität. Bei der eben zitierten Szene ist, wie meist bei Jelinek, auch das Umfeld besonders interessant. Der Heilige tritt zunächst im Hintergrund auf und schweigt. Emily bittet Heidkliff, ihr eine verborgene Feder für ausfahrbare Zähne einzubauen. Sie will etwas sichtbar und unsichtbar machen können:

Ich wünsche mir diese beiden Zähne ausfahrbar gemacht! Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich möchte einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer auch habt! (KMF 222)

Der Heilige schweigt weiter. Heidkliff schlägt nun mit einem Hammer auf Emilys Zähne und bringt eine Feder an. Die Szene wird grotesk. Schließlich drückt Emily auf den Knopf und ist begeistert. Erneut überlagern sich szenisches Spiel und Metatext zum Theater:

Heidkliff: [...] Was für ein abstoßendes Schauspiel! Zum Glück bin ich nur als Zuschauer dabei. / Emily *drückt*: Ich drücke auf den roten Knopf. Es geht. Es funktioniert! Er kommt! Herzlich willkommen, Herrgott! (KMF 225)

Die Gleichzeitigkeit zwischen dem Auftritt des Heiligen im Hintergrund und dem Ruf nach einer verborgenen Feder evoziert das phallisch-logozentrische Prinzip der Repräsentation. Der phallische Zahn wird zudem als Herrgott bezeichnet. Jelinek macht sich hier über die göttliche Aura des Phallus lustig, aber auch über die theologische Bühne, die von einem sich im Hintergrund oder Ursprung befindenden Logos regiert wird. Dass dieses Theater in der zeitgenössischen Gesellschaft keinen Sinn mehr hat, hängt auch mit Jelineks Medienkritik zusammen. Während früher die Religion die Welt erklärt und Wahrheiten produziert hat, hat nun das Fernsehen diese Funktionen übernommen. Dies drückt sich in der vertrackten Logik Jelineks dadurch aus, dass der Heilige als „Wurm“ in den Fernseher eindringt, um zu erfahren, was nun in der Mediengesellschaft aus ihm geworden ist: „Es bleibt mir nichts übrig, ich muß in den Fernseher eindringen wie ein kranker, durchsichtiger Wurm. Denn ich will wissen, was sie von mir denken.“ (KMF 226)

Für das Theater ist es somit von größter Wichtigkeit, grausam zu sein, den Zuschauer zu destabilisieren, denn es geht darum, der allgemeinen Berieselungskultur Widerstand zu leisten, keine Homogenität, sondern Heterogenität zu schaffen und die kollektive Anästhesie zu stören.²¹

THEATER UND PEST

Eine Nähe zu Jelinek ist auch in der von Artaud aufgestellten Analogie zwischen Pest und Theater zu erkennen. Artaud begreift die Pest als spirituelles Problem: Sie sei Ausdruck eines latenten Chaos, das in der Gesellschaft herrsche und nun durch das Symptom der Seuche sichtbar werde. Der von der Pestseuche befallene Körper erfahre eine gesamte Deregulierung der Körperflüssigkeiten; die Venen füllen sich mit einer schwarzen, klebrigen Flüssigkeit. Das innere Brodeln suche einen Ausweg und blähe die Haut auf, die sich zu Kloaken verforme, wie eine Vulkanlandschaft. Der individuelle und gesellschaftliche Rahmen zerbricht, genauer gesagt verflüssigt sich, und die Ordnung zerfällt. Artaud vergleicht den Pestkranken mit dem Schauspieler und die Theatervorstellung mit der Seuche.

²¹ Jelinek, Elfriede: „In Mediengewittern.“ (2003) Vgl. www.elfriedejelinek.com.

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout. [...] Il retrouve [...] des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées. (ThD 40)

Dieses Seuchenprinzip wird auch bei Jelinek auf das Theater übertragen. Zahlreiche Hinweise darauf finden wir in Interviews, in denen die Autorin eine mit Artaud eng verwandte Metaphorik verwendet: „Mich interessieren eben genau diese Stellen, wo die latente Grausamkeit der Gesellschaft in eine akute übergeführt wird.“²² Sie wundert sich darüber, dass es nicht mehr Verbrechen in unserer Gesellschaft gibt, dass nicht mehr Männer ihre Frauen erdolchen oder die Kinder misshandeln. Die Gesellschaft sei so unmenschlich, dass ständig die Messer durch die Luft fliegen müssten. Überhaupt ist das Exzessive, die Verzerrungen und das Auf-die-Spitze-Treiben ihrer Ästhetik mit dem Seuchenprinzip zu vergleichen. Frauenböuche werden ausgeräumt, Hoden „männlicher Widder“ zerhackt und Blutsuppe daraus gekocht, sogenannte „Opfer“ auf der Bühne geschlagen, gestoßen und erniedrigt, usw. Ihr Theater ist wie das von Artaud dazu gemacht, „Geschwüre kollektiv zu leeren“ (ThD 45).

Aber um welche Geschwüre geht es bei Jelinek, und wie leert sie diese? Es wird keine ‚kosmische‘ Grausamkeit, wie bei Artaud, auf die Bühne gebracht, sondern die infame Kehrseite der modernen Zivilisation. Zwei zentrale Aspekte kennzeichnen dieses Geschwür: das Untoten-Motiv und die Macht. So sagt Jelinek, hier wieder ganz nach artaudschem Duktus, dass sie eine Vision von Macht extrahieren möchte, so wie man ein Tier „entbeinen“ würde. Sie will das Skelett ausstellen, zeigen, wie und wo Macht versteckt ist und agiert: „Ich führe Personen auf die Bühne, die die Macht wie einen ausgezogenen Fetzen hinter sich herschleppen, und wenn der Fetzen bis ins Kleinste noch weiter zerfetzt ist, zerfetzt sich die Macht irgendwann selbst.“²³

Schon Jean-François Lyotard hatte die artaudsche Grausamkeit als Ausdruck von Macht („puissance“) interpretiert.²⁴ Der Unterschied zu Artaud besteht aber darin, dass Jelinek das Geschwür nicht leert, um einen verworfenen Körper zu reinigen oder neu zu gebären, sondern um Ausgrenzungs- und Verwerfungsmechanismen auszustellen. Wenn noch dazu weibliche Typen in dieser Seuchenlandschaft verortet werden, verstärkt sich die Subversivität des Geschwürs. Oberflächen des Natürlich-Normalen werden aufgebrochen, Bilder und Mythen von Weiblichkeit ironisch an den Rand getrieben, ‚weibliche‘ Verworfenheit und Abartigkeit parodistisch inszeniert: Emily: „Ich gedeihe inmitten von Seuchen“ (KMF 209). Carmilla: „Ich bin ein zärtliches Geschwür in einer Hautfalte“ (KMF 259). Jelineks Theater gedeiht insofern inmitten von Seuchen, bricht aber mit grausigem Witz mit dem artaudschen Theater der Grausamkeit.

KOMIK UND GRAUSAMKEIT

Jelinek radikalisiert die von Artaud geforderte Heterogenität des Bühnenraums wie auch die Überlagerung dissonanter Elemente, und zwar hauptsächlich über das Auseinanderklaffen von Körper und Sprache. Zwar gibt es auch bei Artaud Versuche, die protagonistische Figur und das personale Sprechen zu überwinden: Der Schauspieler sollte mehrere Stimmen aus sich sprechen lassen und eine Art neutrales Kräftefeld bilden. Nicht Artaud, sondern erst Jelinek löst die Figur zugunsten eines unendlichen Verweisungszusammenhangs auf, wobei Schauspielkörper und Sprache getrennt werden. Gerade in dieser Dissoziation manifestiert sich eine besondere Spannung, eine besondere Grausamkeit.

²² „Elfriede Jelinek.“ In: Friedl, Harald (Hg.): *Die Tiefe der Tinte*. Salzburg: Verlag Grauwerte 1990. S. 48.

²³ Jelinek: „In Mediengewittern.“

²⁴ Lyotard, Jean-François: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: UGE 1973. S. 98.

Exemplarisch möchte ich dazu auf die Inkongruenz zwischen Tonfall, Sprache und Handlung – solange es diese bei Jelinek noch gab – verweisen. In den Regieanweisungen zu *Krankheit oder Moderne Frauen* heißt es, der Tonfall solle „fast durchgehend, vor allem bei den Männern, rasch, agil, dynamisch, leicht“ (KMF 192) sein. Gerade aus der Diskrepanz zwischen leichtem Tonfall und ausgesprochenen oder gezeigten Abscheulichkeiten entsteht Grausamkeit. Oft sind die Regieanweisungen dabei von zentraler Bedeutung, weil hier die Brüche entweder angekündigt oder schon in konzentrierter Form enthalten sind, so zum Beispiel in der Gynäkologen-Zahnarzt-Praxis von Dr. Heidkliff, bei der obszönen Zur-Schau-Stellung des weiblichen Körpers, der später von den Männern „ausgeräumt“ wird.

Er zwingt seine Frau in den Gynä-Stuhl, zwingt ihr die Beine fröhlich auseinander, befestigt sie in den Steigbügeln. Sie stöhnt. Die kleineren Kinder kommen eilfertig herbei und drängen sich, der Mutter zwischen die Beine zu schauen. Stoßen einander an, kichern etc. [...] Benno fesselt sie immer fester an den Stuhl, Carmilla kämpft gegen die Fesseln. Aber beider Gesprächston bleibt vorläufig, konversationshaft. (KMF 201)

Auch Carmilla, die Betroffene, spricht in diesem beiläufigen Plauderton. Sie schreit nicht und beklagt sich nicht, ihre scheinbare Gleichgültigkeit produziert Künstlichkeit und damit auch die Komik der jelinekschen Figuren. Bernard Banoun hat anhand der früheren Theaterstücke Jelineks gezeigt, wie Elemente des Komischen pervertiert werden, indem sie aufgrund eines abscheulichen Kontextes grausam wirken. Das Komische rührt nach Banouns Ansicht insbesondere daher, dass die Schauspieler sprechen, ohne in ihrer Sprache zu wohnen, dass sie wie ohne Leben erscheinen, als Marionetten, die eine künstliche Sprache sprechen. Ganz im Sinne von Schopenhauers Inkongruenz-Theorie und Bergsons Theorie der Mechanisierung des Lebendigen („*mécanique plaqué sur du vivant*“) produziert diese Künstlichkeit eine Komik, die wiederum durch den Kontext ins Grausame kippt.²⁵

Diese Grausamkeit bricht meist inmitten der Normalität auf, wie die Geysire, von denen Artaud sprach. Carmilla ist bei der Geburt ihres sechsten Kindes gestorben. Wir lesen:

Carmilla hängt tot im Sessel, was aber niemand zu merken und niemand zu stören scheint. Zwischen ihren Beinen Blut. / Dr. Heidkliff tritt nass in seiner Badehose auf und zieht sich in der Folge langsam an. Alles recht alltäglich. (KMF 206)

In späteren Stücken, in denen es weder Figuren noch Handlung gibt, erkennen wir ähnliche Brüche und Inkongruenzen, die im Theatertext auf rein sprachlicher Ebene entstehen und hohe Herausforderungen an den Regisseur stellen, der diese Brüche in die Materialität der Bühnensprache umzusetzen hat. In *Babel* beschreibt Jelinek wiederholt Folterszenen, im Monolog „Peter sagt“ vorwiegend eine Enthauptungsszene und eine Leichenschändung.²⁶ Jelinek bezieht sich auf ausführliche Medienberichte, Bilder und Videos zu Ereignissen während des Irak-Krieges, so etwa auf die geschändete Leiche, die an ein Brückengeländer in Falludscha gehängt wurde, und die langsame Köpfung eines amerikanischen Zivilisten vor laufender Kamera. Sarah Neelsen hat in einer noch unveröffentlichten Forschungsarbeit diese Szenen unter dem Aspekt der Grausamkeit interpretiert und analysiert, wie Jelinek die mediale Pornographie der Gewalt pervertiert und auf den ‚Zuschauer‘ zurückspiegelt.²⁷ Der Fernsehzuschauer oder Internetsurfer, der sich die grausame Köpfung ansieht, bleibt passiv, ist weder Opfer noch Täter, sondern Voyeur. Und selbst wenn er sich mit der Opferrolle identifiziert, so dient dies letztendlich einem höchst zweifelhaften kathartischen Effekt,

²⁵ Banoun, Bernard: „Komik und Komödie bei Elfriede Jelinek.“ In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Schmidt 1996. S. 285-299.

²⁶ Jelinek, Elfriede: *Babel*. In: dies.: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

²⁷ Neelsen, Sarah: *Eine Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Babel‘ im Lichte der Intertextualität, zwischen Bibel-Mythos und Abu Ghraib-Bildern*. Forschungsarbeit Master 1. ENS Lyon 2006. Folgende Ausführungen beziehen sich auf ihre Analysen zum ‚Theater der Grausamkeit‘, vgl. S. 92-100.

nämlich Schrecken zu empfinden, aber zugleich zu wissen, dass nicht er, sondern der andere geköpft wird.

Jelinek hingegen führt ein Du ein, sie spricht den Theaterbesucher direkt an, macht ihn zum Komplizen und Henker, wie so oft, wenn die Schauspieler an die Rampe treten und das Publikum entweder beschimpfen (wie am Ende von *Krankheit oder Moderne Frauen*) oder es auf die Seite der Täter stellen.

Und wenn Sie in diesen Körper, der eh schon ein Schlachtfeld ist, hineinschneiden, ja zum Beispiel mit diesem Wellenschliffmesser, eher für Brot geeignet als für einen Hals oder ein Auge, oder man kann auch das Meer damit glatt machen, egal, wenn Sie also Menschen, die mit diesem Messer geköpft wurden, Pfusch, aber immerhin: geköpft ist geköpft, das Köpfen muß sein, es ist nicht dasselbe Messer, mit dem Ihnen ins Auge geschnitten wurde [...]. Wenn Sie also in diesen Körper hineinschneiden, am besten dort, wo er weich ist, sonst ist es zuviel Arbeit, wenn Sie sich dann diesen zerschnittenen, erschöpften, geköpften Menschen in solchen Massen auch noch anschauen wollen, haben Sie denn nichts Besseres zu tun? (BA 140-141)

Jelinek wiederholt die von den Medien inszenierte Fokussierung auf das Messer und den Akt des Schneidens, betont dabei aber die Materialität des Fleisches, das Weiche, in das das Messer schneidet. Das Besondere dabei ist eine Mischung von komischen und grausamen Elementen, die das Grausame noch einmal potenziert. Die Anspielung auf das Brotmesser ist eine makabre Persiflage über den menschlichen Körper als Abendmahlsbrot. Der Schnitt ins „Auge“, der im Text in unterschiedlichsten Variationen auftaucht, verweist auf ein anderes unerträgliches Bild, den surrealistischen Augen-Schnitt aus Bunuels Film *Un chien andalou*. Dass das Fleisch weich sein soll, damit der Schnitt nicht zu viel Arbeitsaufwand kostet, ist böse Ironie. Es scheint zunächst völlig unmoralisch und skandalös, solche Abscheulichkeiten mit so viel Ironie und scheinbarer Gleichgültigkeit zu beschreiben. Doch gleichzeitig hält Jelinek damit ja dem unmoralischen und letztendlich gleichgültigen Konsum von Gewaltbildern in den Medien einen gar nicht so verzerrten Spiegel hin und entlarvt ihn als Schaulust. Diese wird durch den Hyperrealismus, der Jelineks satirisches Schreiben seit dem Frühwerk kennzeichnet, gesteigert dargestellt.

Auch wenn Jelinek den Schauspielkörper depersonalisiert, ist ihr Theater kein abstraktes oder entkörperertes Theater. Einerseits erscheint die Figurenrede, die nicht mehr mit sich selbst identisch ist, als Zitatmontage; andererseits wird die Materialität über die extreme Semiotisierung und den Zoom auf das Körperlich-Fleischliche in die Sprache zurückgeholt: „Der Nächste muß jünger sein und nicht so fett! Können Sie sich etwa einen fetten Mann am Kreuz vorstellen? Da reißen ihm ja die Nägel die Hände in der Mitte auseinander!“ (BA 100)

Der Schauspieler soll bei Jelinek ein „fleischfarbener Schinken“ sein und dennoch – bzw. gerade als solcher – eine „Botschaft“ übermitteln.²⁸ Grausamkeit liegt insofern in dieser Materialität, als diese sich als verdrängter, verstümelter und verworfener Teil wieder in die Sprache einschreibt und über Sprachwitz Bedeutung erlangt. Das Ineinanderwirken von Komik und Grausamkeit ist kennzeichnend für Jelineks radikale Ästhetik. Dabei wird einerseits das Grausame noch einmal potenziert. Andererseits kommt es aber auch zu einem Lachen, wobei die Jelinek-Inszenierungen ohne solche Komik nicht auskommen. Das Theater braucht dieses Lachen, das auch einen lustvollen Aspekt hat, den es nicht völlig zu verdrängen gilt.

Abschließend soll das Problem der Katharsis erläutert werden. Was Artaud anbelangt, gibt es widersprüchliche Interpretationen. Für Pierre Brunel stellt Artauds Theater eine moderne Variante der aristotelischen Katharsis dar: Zum einen ersetze Artaud das aristotelische

²⁸ „Die Herausforderung besteht vielmehr darin, daß sie [die Schauspieler], wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen, eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen.“ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: dies.: *Stecken, Stab und Stangl*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 7-13, hier S. 9.

Begriffspaar ‚Furcht und Mitleid‘ durch ‚Furcht und Grausamkeit‘, wobei er also einen der beiden Begriffe beibehalte; zum anderen strebe Artaud nicht eine moralische, sondern eine medizinisch-therapeutische Katharsis an.²⁹ Artaud selbst vergleicht die erhoffte Wirkung seines Theaters auch mit der therapeutisch-heilenden Kraft indischer und mexikanischer Musik und verwendet den Ausdruck der „curation cruelle“, also Heilung über die Grausamkeit. Für Alain Virmaux reduziert sich die Katharsis bei Artaud nicht auf die medizinische Dimension, sondern sollte auch ontologisch verstanden werden, als Versuch, über einen neuen Körper einen neuen Menschen zu schaffen.³⁰ Für Franco Tonelli hingegen ist Artauds Theorie eindeutig einer Anti-Katharsis zuzuschreiben.³¹ Hier sind erneut Artauds Widersprüche zu spüren: Sein Theater soll einerseits die Masken herunterreißen, andererseits ein magisch-rituelles Fest sein!

Bei Jelinek wird die Katharsis als unmoralisch denunziert. Sie betont ganz im Gegensatz zu Artaud die Gefahr einer Immunisierung gegen Gewalt. Theater soll weder die Grausamkeit feiern, noch uns von ihr befreien, sondern sie – und insbesondere unsere eigene Verstricktheit mit ihr – bewusst machen. Die Reinigung der eigenen Affekte wird ironisiert, parodiert und als zutiefst egoistische Haltung, als voyeuristisches Erleben auf Kosten anderer, entlarvt:

Ich fühle direkt, ich fühle alle Arten von Grausamkeit direkt am eigenen Leib, ohne sie je spüren zu müssen. Es ist grauenhaft, sich das Grauen vorstellen zu müssen. Ja, das geht wirklich bis ins Körperliche hinein, echt, aber zum Glück doch nicht echt. (BA 142)

Jelinek verwirft also die kathartische Affektabfuhr, bei der der Zuschauer die Szene erlebt, als wäre er dabei, jedoch weiß, dass er nicht wirklich betroffen ist. Die Barbarei könnte ihm dadurch erträglich werden.³² Über das Oszillieren zwischen Komik und Grauen schafft Jelinek Betroffenheit und verhindert Katharsis als Affektabfuhr.

SCHLUSSFOLGERUNG

So komme ich zu der paradoxen Schlussfolgerung, dass Jelineks Theaterästhetik einerseits durchaus als Verlängerung und Radikalisierung von Artauds Theater der Grausamkeit interpretiert werden kann, andererseits aber auch nicht, da sowohl ihr medienkritischer als auch ihr feministisch-marxistischer Ansatz – auf den in diesem Rahmen nicht eingegangen wurde – in völlig andere Richtungen führen. Einige Fragen bleiben offen, so zum Beispiel zum Thema Grausamkeit und Macht.

Es gibt zunächst keine Gemeinsamkeiten zwischen den kosmischen Kräften und Mächten bei Artaud und Jelineks sprach- und gesellschaftskritischen Analysen. Artauds Theater ist mystisch-ahistorisch orientiert, während Jelineks Theater historisch-politisch ist und Spuren der Geschichte in der Gegenwart sichtbar macht. Wenn man aber unter den kosmischen Mächten unbewusste Strukturen, beispielsweise Triebstrukturen versteht, so können durchaus Gemeinsamkeiten gefunden werden. Jelinek führt zum Beispiel Krieg und Sport immer wieder auf Triebstrukturen zurück (*Sportstück*, *Bambiland*, *Babel*); alle Menschen sind für sie „geil und gierig. Von Ehrgeiz und Machtlust getrieben“³³. Das Inzestmotiv mit seiner identitätsbedrohenden Auflösung von Grenzen und seiner Verwerfungslogik ist sowohl bei

²⁹ Brunel, Pierre: *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*. Paris: Klincksieck 1982. S. 11.

³⁰ Virmaux, Alain: *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris: Seghers, 1969.

³¹ Tonelli, Franco: *L'esthétique de la cruauté*. Paris: Nizet 1972.

³² „Wenn die Katharsis als Immunisierung gegen die dargestellten Affekte eingesetzt wird, so darf der Zuschauer sich von den Folterbildern aus dem Irak nicht immunisieren lassen, denn dadurch wird er selbst unempfindlich und die Barbarei ihm erträglich.“ Neelsen: *Eine Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Babel‘*. S. 99.

³³ „Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer.“ In: Jelinek, Elfriede, Jutta Heinrich u. Adolf-Ernst Meyer: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Klein 1995. S. 7-74, hier S. 31.

Artaud als auch bei Jelinek von zentraler Bedeutung und scheint eine wesentliche, den Menschen bestimmende Macht darzustellen. Zudem ist beiden Werken das Bewusstsein der Nähe zum Tod gemeinsam. Nur ist der Todestrieb bei Artaud noch ganz im Sinne Nietzsches als Lebenstrieb erkennbar, während er bei Jelinek als patriarchaler Todestrieb entlarvt wird!

Weitere Fragen kreisen um den Themenbereich Wirklichkeit und Repräsentation: Während Artaud das Theater als Ort der Erfahrung und Konfrontation mit dem Leben vor jeder Repräsentation interpretiert, als Ort, an dem eine ursprüngliche Wirklichkeit jenseits der theatralischen Illusion erfahren werden sollte, so lässt sich bei Jelinek fragen, wo denn bei ihrer Ästhetik der Künstlichkeit und des Nicht-Authentischen von Leben die Rede sein soll, ist doch jeglicher Zugang zur Realität bei ihr zum Scheitern verurteilt, da nur über eine medial vermittelte Wirklichkeit verfügt werden kann, wobei *Babel* am radikalsten die Frage aufwirft, zu welcher Wahrnehmung wir in der von Bildern und Diskursen überfluteten Gesellschaft überhaupt noch fähig sind. Andererseits betont Jelinek aber sehr wohl, dass über diese extreme Künstlichkeit doch so etwas wie eine extreme Wirklichkeit – die so nie dargestellt wird, da es sie so nie gibt – entstehe. Wären wir also nach all den Schleifen doch wieder beim Leben?³⁴

Eva Meyer hat das Problem dieser Dialektik treffend auf den Punkt gebracht, als sie postulierte, dass es nun auf die Inszenierungen ankomme, und zwar nicht um den Mythen ihre Authentizität zurückzugeben, sondern um ihre Authentizität ein letztes Mal zu ver-spielen, zu verausgaben, das Wirkliche und Lebendige hörbar zu machen, bevor es in die Falle der Repräsentation gerate:

Das macht es aber auch so leicht [Jelineks Texte] zu spielen, einer Inszenierungsanalyse folgend, die vorkommen läßt, was immer schon abgezogen ist, das Lebendige schlechthin, das sich nicht mehr damit begnügt, eine immer schon abgelebte Wirklichkeit zu wiederholen, jetzt, da es alles sogenannt Wirkliche, das aufkommen könnte, sogleich demontiert und verflüssigt, noch bevor es sich verfestigen, noch bevor es gerinnen könnte. Seinem lebendigen Aberwitz auf der Spur.³⁵

³⁴ „Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit. [...] Bei mir ist es im Grunde ein ununterbrochenes Auskotzen. Die Figuren brüllen dauernd Wahrheiten aus sich heraus – und irgendwann entsteht vielleicht der Reiz, dass auch hier jemand denkt: Das kann so eigentlich nicht alles stimmen. Oder: Das ist eigentlich wahr, aber das sagt so niemand. Niemand im wirklichen Leben.“ Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: *Theater Heute* 9 (1992). S. 2.

³⁵ Meyer, Eva: „Den Vampir schreiben.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 98-111, hier S. 110 f. (über KMF). Cf. Artaud: „Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu’il ne s’agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s’il est encore quelque chose d’inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c’est de s’attarder artistiquement sur des formes, au lieu d’être *comme des suppliciés que l’on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers*.“ (ThD 20) [Hervorhebung S.B.]

DER KÖRPER ALS ACCESSOIRE UND ANDERE VERSTÖßE GEGEN DAS LUSTPRINZIP. ZUR AGGRESSIVEN REZEPTION VON JELINEKS THEATER

Véronique Liard

*Université de Bourgogne, Dijon
UFR Langues et Communication*

Jelineks Stücke werden nicht nur mit Zurückhaltung, sondern auch oft mit Aggressivität aufgenommen. „Der böse Blick der Elfriede Jelinek“¹ scheint die Kritiker und Zuschauer in ihrem Innersten zu treffen und löst heftige Reaktionen aus. Ihr „Breachreiz, ihr Gespeißel, ihr saurer Achselgeruch und ihre Pisse“, die aus dem „Sado-Masochismus, der sie quält“², hervorgehen, machen aus ihr eine gestörte und perverse Person; ihre Angriffe gegen Österreich bringen ihr regelmäßig den Ehrentitel „Netzbeschmutzerin“ ein. Es soll hier eine Analyse der Gründe versucht werden, die zu solcher Aggressivität führen.

Was ist aber Aggressivität? Neurobiologische Theorien haben zwar biologische Prozesse entdeckt, die Aggression auslösen, doch kann man keineswegs daraus folgern, dass es eine bestimmte Veranlagung dafür gäbe. Es scheint vielmehr, dass aggressives Verhalten mit den komplexen Faktoren der Erziehung, der Erfahrung, des sozialen Kontextes, der Situation zusammenhängt, in der eine bestimmte Art von Aggressivität ausgelöst wird.³ Wodurch können aggressive Verhaltensweisen (verbaler oder tätlicher Art) zustande kommen?

DAS LUSTPRINZIP UND DIE LUST AM TEXT

Wenn wir Theater machen, schreibt Artaud, dann nicht, um Stücke zu spielen, sondern um zu dem dunkelsten Teil unserer Seele zu kommen, zu dem, was vergraben ist, damit es sich als eine Art materielle, reelle Projektion offenbart.⁴ Der Schauspieler ist das Auffanggefäß einer Kraft, die über ihn als Person weit hinausreicht und mit der er sich nicht identifizieren kann. Es sind keine Menschen, die auf der Bühne stehen, sondern riesige Kräfte, die in sie hineinschlüpfen und die man ihre Instinkte und Laster herausschreien hört.⁵ Indem er diese Kräfte in sich aufnimmt, lässt der Schauspieler Trieben, Obsessionen und Tabus, die sonst sorgfältig aus dem zugelassenen Vorstellungskreis ausgeschlossen werden, freien Lauf. Das

¹ Burger, Rudolf: „Der böse Blick der Elfriede Jelinek.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hamburg: Verlag Neue Kritik 2005. S. 17-29.

² Leitner, Sebastian: „Das Gespeißel der Elfriede Jelinek.“ In: Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin*. Salzburg: Jung und Jung 2002. S. 56.

³ Fischer, Gustave-Nicolas: *Psychologie des violences sociales*. Paris: Dunod 2003. S. 16.

⁴ Artaud, Antonin: „Manifeste pour un théâtre avorté.“ In: ders.: *Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: Gallimard 1980. S. 31.

⁵ Artaud, Antonin: „Les Censi.“ In: ders.: *Oeuvres complètes*. Tome IV. S. 47.

Theater, so Artaud, „befreit das niedergedrückte [frz. comprimé] Unbewusste“⁶. Die Sprache benutzt zwar Worte, aber ihre Quelle entspringt an einem weit entlegenen Punkt des Denkens.

Sowohl Artaud als auch Jelinek ist die Psychoanalyse keineswegs fremd. Als sie in einem Interview gefragt wurde, ob sie beleidigt wäre, wenn man sie als eine Tochter Sigmund Freuds bezeichnete, antwortete Jelinek, sie sei höchstens seine Enkelin oder Urenkelin, da sie weder seiner Penisneidtheorie noch seiner Kulturtheorie folgen könne, die besagt, dass die Frau nicht zu sublimieren brauche, weil sie kein starkes Über-Ich entwickeln könne.⁷ Die Struktur des Unbewussten nach Freud scheint Jelinek aber nicht abzulehnen. Über ihre Figuren sagt sie:

Sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es – auch im Freudschen Sinn. Es ist das Verbotene. Das, was sie sonst für sich behalten, nicht aussprechen würden, sprechen meine Figuren ständig aus. Es quillt aus ihnen heraus. Deswegen sind sie in einem Vor-Ich oder Post-Ich-Zustand. Sie sind alles und nichts. Sie sind kein Ich.⁸

Bei Freud heißt es, das Es sei die älteste psychische Instanz, der wichtigste Teil, der durch das ganze Leben hindurch bewahrt bleibe und vor allem die dem Körper inhärenten Triebe enthalte.⁹ Eine Scheidung von Ich und Es sei unvermeidlich, wobei das Ich hauptsächlich ein körperliches Ich sei, das bewusste Ich also ein Körper-Ich.¹⁰ Dieses Ich ist passiv; der Mensch wird von unbekannten und unbeherrschbaren Kräften ‚gelebt‘. Alles Verdrängte wird über das Es zum Ich heraufgehoben. All dies findet man in Jelineks Behauptung wieder.

Freud hat Schriften über das Theater und den Dichter verfasst. Für unsere Analyse in Bezug auf Jelineks Figuren ist Freuds Lustprinzip besonders interessant, denn bei Jelinek scheint alles in eine Aufhebung des Lustprinzips und eine Heraufbeschwörung der Unlust zu münden. In seiner Abhandlung „Der Dichter und das Phantasieren“ schrieb Freud, dass unbefriedigte Wünsche die Triebkräfte der Phantasien seien und dass jede einzelne Phantasie eine Wunscherfüllung – eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit – sei.¹¹ Dies trifft möglicherweise bei Jelinek zu, nicht aber bei all ihren Zuschauern. Der Zuschauer, so postuliert Freud, wie viele andere vor und nach ihm, will die Möglichkeit haben, durch Identifizierung für kurze Zeit Held zu sein. Bei Jelinek ist dem Zuschauer durch die von der Autorin geschaffene Distanz eine Identifizierung jedoch nahezu unmöglich. Das Leiden des Menschen wird nach Freuds Ansicht durch die Sicherheit gemildert, dass es ein anderer ist, der dort auf der Bühne handelt und leidet und dass es sowieso nur ein Spiel ist.¹² Wenn aber Jelinek in dem Stück *In den Alpen* Opfer des Unglücks in Kaprun sprechen lässt, wenn sie berühmte, schwer verunglückte Skifahrer mit Namen zitiert, dann ist kaum anzunehmen, dass es dabei um ein Spiel geht. Es werden Tatsachen in ungemilderter Grausamkeit vorgeführt. Jeder Zuschauer hätte eines der Opfer sein können und kann es theoretisch eines Tages werden. Die Profitgier der heutigen Gesellschaft, wie sie im Sport oder im Tourismusbetrieb zum Ausdruck kommt, kann jeden auf die eine oder andere Weise das Leben kosten.

Die Helden auf der Bühne sind nach Freud zunächst Aufrührer gegen Gott oder eine andere Macht gewesen. Aus der Entwicklung von Elendsgestalten zu großen Persönlichkeiten

⁶ Artaud, Antonin: „Le théâtre et la peste.“ In: ders.: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard 1964. S. 40.

⁷ Jelinek, Elfriede: „Der Nobelpreis muss an mir vorüberziehen. Gespräch mit Rose-Marie Gropp und Hubert Spiegel.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 08.11.2004.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Anke Roeder.“ In: *Theater heute* 8 (1989). S. 30 f.

⁹ Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 42.

¹⁰ Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es*. In: ders.: *Gesammelte Werke* (= GW). Bd. XIII. Frankfurt am Main: Fischer 1964-1969. S. 265.

¹¹ Freud, Sigmund: „Der Dichter und das Phantasieren.“ In: ders.: *Studienausgabe* (= SA). Bd. X. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 174.

¹² Freud, Sigmund: „Psychopathische Personen auf der Bühne.“ In: SA, Bd. X. S. 163.

zieht das Publikum nach Freuds Ansicht Genuss. Die Figuren, die Jelinek vorführt, sind Aufrührer gegen die Natur und gegen die Menschen. Es sind keine ausgeprägten Persönlichkeiten; es sind Menschen, deren ganzes Elend und Hilflosigkeit überdeutlich herauskommt. Und dieses Elend bringt uns eher zum bitteren Lächeln als zum Weinen.

Mit Schwächen oder mit Karikaturen seines Selbst will sich der Zuschauer nicht identifizieren. Es könnte zwar das entstehen, was Freud als „Genussquelle der Auflehnung“ bezeichnet¹³, aber da weigert sich das Über-Ich, das die angelernten Werte des heutigen Systems absolut setzt und jede Schwäche verbannt, auch wenn Schwachstellen in jedem Menschen vorhanden und nicht einmal gut verdrängt bzw. versteckt sind. Die Handlung des Ichs ist nach Freud korrekt, „wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es, des Über-Ichs und der Realität genügt, also deren Ansprüche miteinander zu versöhnen weiß“¹⁴. Aber gerade das, eine solche ‚korrekte‘ Handlung des Ichs, will Jelinek nicht.

Auch wenn einer von Jelineks Romanen den Titel *Lust* trägt, ruft das Werk der Schriftstellerin eher *Unlust* hervor. In seinem berühmten Essay *Unbehagen in der Kultur* unterstreicht Freud, dass die kulturellen Anforderungen der Gesellschaft keineswegs immer den psychischen Ansprüchen des Menschen entsprechen. Kultur zielt auf die Schaffung einer libidinösen Verbindung zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft in Form von Freundschaft oder Zugehörigkeitsgefühl zur Gruppe oder zur Nation, um die Aggressivität einzuschränken. Wenn in Theaterstücken Jelineks eine libidinöse Verbindung entsteht, dann meist nur zwischen den Zuschauern, die sich in ihren Denkmustern und Theatergewohnheiten gestört fühlen und sich empören. Denn Jelineks Figuren vermeiden beim Zuschauer die Unlust nicht; sie tun gerade das Gegenteil. Es wird nicht getröstet, sondern angeklagt; es wird nicht beruhigt, sondern aufgewühlt. Was Jelinek zeigt, weckt wohlverborgene Ängste wieder auf. Es gibt keine Verhüllungen, keine Bestechung durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn und auch keine „Verlockungsprämie oder Vorlust“¹⁵, wie Freud sie beschreibt. Die einzige Lust, die mancher Zuschauer aus Jelineks Stücken ziehen kann, ist die Befriedigung aggressiver Triebe, indem er die Autorin zum Sündenbock, zur Nestbeschmutzerin macht. Er muss nicht sich selbst züchtigen; er kann ersatzweise die Autorin bestrafen. Dabei befriedigt er gleichzeitig sein Über-Ich und sein Es. Der Zuschauer scheint – wie Jelineks Figuren – kein Ich oder nur ein recht schwaches Ich zu haben. Wie schnell sich die Situation umkehren kann, zeigte sich, als Jelinek den Nobelpreis bekam. Ein Nobelpreis entspricht den Anforderungen des Über-Ichs der Gemeinschaft. Somit kann die Nestbeschmutzerin schnell zur Heldin gemacht werden, eine Dynamik, die Jelinek vorausgesehen und zynisch kommentiert hat.

Auch Roland Barthes, dessen großen Einfluss auf ihr Werk Jelinek anerkennt, hat über Lust geschrieben: über die Lust von Autor und Leser. Viele Abschnitte aus Barthes' Essay *Die Lust am Text* haben in Jelineks Arbeit Spuren hinterlassen. Für Barthes wie für Freud ist der Text eng mit der Libido verbunden. Die Sprache steht in einer innigen Beziehung zur Lust.¹⁶ Die Erregung des Lesers oder Zuschauers entsteht aus der Hoffnung, das Ende der Geschichte zu erfahren. Den Ursprung und das Ende zu entdecken, zu wissen oder zu erfahren, erzeugt ödipale Lust. Jede Erzählung setzt den abwesenden, verborgenen oder hypostasierten Vater in Szene, und alles Geschriebene ist ein Spiel mit dem Körper der Mutter:

um ihn zu glorifizieren, zu verschönern oder um ihn zu zerstückeln, ihn bis zur Grenze dessen zu bringen, was vom Körper erkannt werden kann: noch die *Entstellung* des Körpers werde ich genießen, und die

¹³ Ebd., S. 165.

¹⁴ Freud: *Abriss der Psychoanalyse*. S. 42.

¹⁵ Freud: „Der Dichter und das Phantasieren.“ S. 179.

¹⁶ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 56.

öffentliche Meinung wird Entsetzensschreie ausstoßen, denn sie will nicht, dass man „die Natur“ entsteht.¹⁷

Die Anwesenheit des Vaters, der zu Hause langsam im Wahnsinn versank, war Jelinek kaum erträglich. Heute noch empfindet sie ein tiefes Schuldgefühl, das sie bis jetzt in keinem Werk richtig ausdrücken konnte. Wenn sie – wie in *Die Klavierspielerin* – von sich spricht, versucht sie, sich so weit wie möglich unkenntlich zu machen, sich zu „kodieren“, zu verstellen.¹⁸ Was die Zerstückelung des Körpers der Mutter mittels der Sprache betrifft, enthält Jelineks Oeuvre zahlreiche deutliche Beispiele dafür.

Barthes unterscheidet beim Text und dessen Lektüre zwischen Lust und Wollust.

Text der Lust: der befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt; der von der Kultur herkommt, nicht mit ihr bricht, an eine *behagliche* Praxis der Lektüre gebunden ist. Text der Wollust: der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen erregt [...] die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt.¹⁹

Beim „Text der Lust“ wird das Unbewusste gedämpft und das Ich durch das Phantasma vergrößert. Ein solcher Text steht außerhalb jeder vorstellbaren Finalität und seine Wollust ist das Extrem der Perversion, „das leere, mobile, unvorhersehbare Extrem“²⁰. Diese Wollust kommt mit dem absolut Neuen, weil nur das Neue das Bewusstsein erschüttert. Und dieses Neue ist die Ansiedlung des Textes außerhalb der Sprache; dies geschieht durch „Zermübnungsarbeit“, die jede Metasprache auflöst und die „eigene diskursive Kategorie“ des Textes wie auch dessen „soziolinguistischen Bezug“ zerstört. „Es geht darum, durch Transmutation [...] einen alchimistischen Zustand der Sprachmaterie in Erscheinung treten zu lassen; dieser unerhörte Zustand, dieses glühende Metall ohne Ursprung und außerhalb der Kommunikation, das ist dann *Sprache*, nicht *eine* Sprache [...]“²¹ Wollust ist unsagbar. Der ‚Schriftsteller der Wollust‘ produziert unhaltbare, unmögliche Texte, über die man nicht sprechen kann; man kann nur *in* ihnen sprechen. Jelineks Schriften sind ‚Texte der Wollust‘.

Wie kann ein Schauspieler etwas anderes tun, als diese Texte zu sprechen? Er wird von der „Sprache außerhalb der Sprache“ (im Sinne Barthes‘) bewohnt, kann sich aber nicht mit ihr, geschweige denn mit einer Figur, identifizieren. Das antike Spiel mit dem Tod, bei dem der Schauspieler sich opferte, um eine Figur zum Leben zu erwecken, und bei dem er von der Figur ‚besessen‘ war, wurde im Laufe der Entwicklung der Schauspielkunst durch das Gebot der Natürlichkeit ersetzt. Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wurde vom Schauspieler verlangt – und teilweise geschieht dies noch immer –, dass er in die Trance des Hexers verfällt und gleichzeitig zu der von ihm gespielten Figur eine gewisse Distanz hält, dass er also Irrationales und Rationales kombiniert.²² Der einzige Weg aus dem Dilemma ist, dass der Schauspieler als Sprachrohr auftritt, nicht als er selbst und nicht als Figur. So kommt es bei Jelinek zu dem Ergebnis, das Ulrike Haß so schildert:

Figuren, die keine sind, warten in den Kulissen darauf, dass ihr Sprechen drankommt [...]. Jetzt beginnt ihre eigentliche Qual. Sie haben nichts zu verkörpern. Sie haben nichts szenisch umzusetzen. Sie müssen mit ihren Körpern, die die Körper von Schauspielern sind, dableiben, solange der Text dauert.²³

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Une biographie*. Paris: Jacqueline Chambon 2005. S. 28.

¹⁹ Barthes: *Die Lust am Text*. S. 22.

²⁰ Ebd., S. 77.

²¹ Ebd., S. 48.

²² Barthes, Roland: „Le mythe de l’acteur possédé.“ In: ders.: *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil 2002. S. 234.

²³ Haß, Ulrike: „Grausige Bilder, große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ In: *Text + Kritik* 117 (1993). S. 21-30, hier S. 27.

AUTORIN UND PUBLIKUM: EINE FRUSTRATIONSGESCHICHTE

Frustration könnte ein anderer Grund für die Auslösung von Aggressivität sein. Zahlreiche Psychologen haben sich mit dieser Theorie auseinandergesetzt. Für Dollard ist Aggressivität bzw. Aggression immer eine Folge von Frustration.²⁴ Auch Winnicott sieht in der Aggressivität eine direkte oder indirekte Reaktion auf ‚Frust‘.²⁵ Pahlavan unterstreicht, dass Reizzustände und Frustration aggressive Tendenzen auslösen, wobei der Mensch das Bedürfnis empfindet, dem aversiven Stimulus ein Ende zu setzen.²⁶ Welche Faktoren können in Jelineks Stücken beim Zuschauer zu ‚Frust‘ führen?

Das Ich hat die Selbstbehauptung zur Aufgabe. Es lernt die Provokationen kennen, speichert Erfahrungen über sie, vermeidet durch Flucht überstarke Reize, begegnet einigen durch Anpassung und „lernt, die Außenwelt in zweckmäßiger Weise zu seinem Vorteil zu verändern“²⁷. In einer Welt, in der auf Individualität viel Wert gelegt wird, in der jedes ‚Ich‘ seine Eigenart behaupten möchte, wird heftig reagiert, weil Jelinek das angebliche Ich des Individuums bewusst demontiert. Die angebliche Freiheit des Geistes existiert nicht. Es gibt nur das Es und das Über-Ich, die das Ich steuern. Durch die bewusste Trennung von Körper und Sprache zeigt Jelinek in ihren Theaterstücken, dass es kein kohärentes, einheitliches Individuum gibt. Was gesprochen wird, ist nur eine Konstruktion, eine Zusammensetzung von Fragmenten unterschiedlicher Diskurse. Dialoge gibt es infolge der Fixierung auf die eigene Person, die eher eine Figur auf der Bühne des Lebens als ein handelndes Individuum ist, nicht; Dialoge sind Scheingespräche, da jeder am anderen vorbei spricht.

Jelineks Sprache macht den Körper zur Karikatur. Sie entlarvt die heute übliche Verschönerung des Aussehens, den allseits vorhandenen Schein. Dadurch ist der Körper nicht mehr individuell; er wird vom kollektiven Diskurs resp. vom kollektiven Diktat bestimmt. Die Sprache, die für die Zwecke der Profit- und Ausbeutungsgesellschaft entwickelt wird, macht den Körper zur Ware, zum Instrument, zum Sexual- und/oder Leistungsobjekt, zur Gebärmaschine – je nach Bedarf. Jelinek fordert nicht von den Schauspielern, dass sie ‚jemand‘ seien, wo es doch keine Menschen, sondern nur noch Puppen, Automaten und Popanzen gibt, deren Fäden vom Kollektiv gezogen werden. Der Schauspieler stellt nur Figuren dar, mit denen man sich nicht identifizieren kann, weil sie keine richtigen Menschen sind. Der Schauspieler existiert nur, weil er angesehen wird, gesehen werden will, gesehen werden muss, um sich Existenz vorzugaukeln. Darauf beschränkt sich sein Vorhandensein. Die Sprache, die er spricht, wurde erfunden und ihm aufgezwungen. Es gilt deshalb, hinter die Sprache zu schauen, hinter die Mechanismen der Manipulation, die meist unbewusst ablaufen.

Freud begrüßt die Identifizierung des Zuschauers mit den Figuren auf der Bühne als Genussquelle²⁸, die durch eine willkommene Illusion das Ich temporär zur Majestät erhöht und die Seele von Spannungen befreit, indem sie die Möglichkeit bietet, die eigenen Phantasien ohne Vorwurf und ohne Scham – also scheinbar gefahrlos – zu genießen. Jelinek ist aber mit diesem Prozess nicht einverstanden. Der durchschnittliche Zuschauer fühlt sich denn auch beim Anschauen eines Stücks von Jelinek in seiner Integrität angegriffen und reagiert mit dem Schutzmechanismus der Aggressivität, der ihn vor der Gefahr einer Erschütterung seines Ichs, die Beklommenheit, ja Angst auslösen könnte, bewahren soll.

Jelinek weigert sich, den Zuschauern zu geben, was sie sich aufgrund ihrer Tradition und ihrer Gewohnheiten wünschen: Unterhaltung, Flucht aus der realen Welt. Das Theater bietet

²⁴ Dollard, John: *Frustration and aggression*. New Haven: Yale University Press 1957. Vgl. S. 1: „Aggression is always a consequence of frustration.“

²⁵ Winnicott, Donald W.: *Aggressivité, culpabilité et réparation*. Paris: Gallimard 2004. S. 28.

²⁶ Pahlavan, Farzaneh: *Les conduites agressives*. Paris: Armand Coli 2002. S. 34 u. 39.

²⁷ Freud: *Abriss der Psychoanalyse*. S. 42.

²⁸ Freud: „Psychopathische Personen auf der Bühne.“ S. 161 f.

uns nach Jelinek die Illusion einer Wirklichkeit, die wir im Griff haben, also bestimmen können. Das Theater gibt uns dadurch Halt und ein gewisses Gefühl der Macht. Wir lassen Bühnenpersonen unser eigenes Leben weiterführen oder uns ein fremdes Leben vorführen. Aber mit welchem Recht tun wir dies, fragt Jelinek, da die Wirklichkeit uns nicht bekannt ist. Wenn uns schon das eigene Leben unverständlich ist, wie können wir dann die anderen verstehen und den Figuren eine Wirklichkeit, eine Wahrheit geben? „Wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht.“²⁹ Wie bei Artaud soll bei Jelinek die Sprache ausdrücken, was sie sonst nicht ausdrückt. Ein echtes Theaterstück soll unsere Ruhe stören und unsere Sinne verwirren. Unterhaltung steht nicht im Vordergrund, Bequemlichkeit ist ausgeschlossen. Alle in uns schlummernden Konflikte weckt das Theater in all ihrer Kraft wieder auf. Das Theater ist ein Kräftesammeln, das den Geist zur Quelle seiner Konflikte zurückführt. Das Theater rückt latente Grausamkeit in den Vordergrund, offenbart die schwarzen Kräfte des Lebens, die zu uns gehören, auch wenn wir sie nicht anerkennen wollen.³⁰ Gewaltige Bilder sollen die Sensibilität des Zuschauers zermalmen und hypnotisieren, ihn in einen Strudel höherer Kräfte hineinsaugen.³¹ Das Gezeigte soll den gesamten Organismus ansprechen und nicht davor zurückschrecken, bei der Erkundung unserer nervlichen Sensibilität so weit wie möglich zu gehen. Dies erfolgt nicht nur über die Gewalt der gezeigten Bilder, sondern auch durch überraschende Verbindungen von Rhythmen, Klängen, Wörtern und Echowirkungen.³² Was das Theater ausschöpfen kann, sind die Möglichkeiten der Sprache, sich außerhalb der Worte auszudehnen, sich im Raum zu entwickeln und die Sensibilität zu erschüttern. Der Zuschauer soll seine erotischen Obsessionen, seine Chimären, seine Verbrechensgelüste und seinen Kannibalismus nicht illusorisch, sondern innerlich tatsächlich erleben und dabei innerlich erbeben.³³ Aber ist der durchschnittliche Zuschauer dazu wirklich imstande? Ist es verwunderlich, wenn er aus Überforderung, Angst, Sturheit oder Bequemlichkeit mit der einzigen Waffe reagiert, die ihm zu seinem Schutz zur Verfügung steht: mit Aggressivität?

Jelinek lehnt auch die Falschheit von Schauspielern ab, die das Eigentliche zur Zierde, zum bloßen Effekt, machen. Schauspieler dürfen sich auf keinen Fall mit der Figur identifizieren, die sie darstellen (wenn sie überhaupt irgendwen darstellen).³⁴ Jelinek verbietet ihnen auch, sich selbst zu begegnen. Sie sollen lediglich sagen, was los ist. Sie stehen auf der Bühne, um Ideologeme darzustellen. Sie sind Figuren, aber keine Personen. Jelinek stellt „Textflächen“³⁵ auf die Bühne. In vielen Texten, in *In den Alpen* zum Beispiel, gibt sie ihren Figuren keinen Namen. Die Benennungen sind sehr allgemein: „Mann“, „Frau“, „das Kind“.

Die Figuren – und mit ihnen die Schauspieler – sollen gemäß Jelinek nur Sprache sein. Jelineks Figuren „bestehen ja nur aus Sprechen, diese Menschenblasen“³⁶. Aber was sprechen sie? Sie erzählen kein einzelnes Schicksal. Sie sind Zeugen von Jelineks Anklage, „ohne die Figuren sein zu wollen, weil sie sie ja schon sind“³⁷. Sie sind reine Klangkörper, Resonanzkörper, Sprachrohre, Fernseher, die über die Antenne, deren Funktion der Autor übernimmt, etwas sichtbar machen. Diese fleischfarbenen Schinken sollen uns etwas bestellen, so Jelinek, „eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen“³⁸.

²⁹ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Jahrbuch 1983. S. 102.

³⁰ Artaud: „Le théâtre et la peste.“ S. 44 f.

³¹ Artaud, Antonin: „En finir avec les chefs d’oeuvre.“ In: ders.: *Le théâtre et son double*. S. 128.

³² Artaud, Antonin: „Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste.“ In: ders.: *Oeuvres Complètes*. Tome 13. Paris: Gallimard 1974. S. 135.

³³ Artaud: „Le théâtre de la cruauté.“ S. 138 u. 141.

³⁴ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal, Körper zwecklos.“ (1997) Vgl. www.elfriedejelinek.com

³⁵ Jelinek, Elfriede: „Der Lauf-Steg.“ Rede gehalten am 20.06.2004 in Mülheim/Ruhr. Vgl. www.elfriedejelinek.com

³⁶ Jelinek, Elfriede: „Sprech-Wut.“ In: *Literaturen* 1 (2005).

³⁷ Jelinek: „Sinn egal. Körper zwecklos.“

³⁸ Ebd.

Allerdings wollen viele diese Nachricht nicht empfangen, die ihre Bequemlichkeit stört, ihre festen und somit für sie beruhigenden Ansichten gefährdet, ihre Welt in Frage stellt, die sie zwar kritisieren, der sie sich aber doch bereitwillig unterwerfen, weil sie darin Vorteile vor allem materieller Art finden. Entweder man beschäftigt sich intensiv mit der Botschaft hinter dem Spiel, oder man wirft der Autorin „den Handschuh ins Gesicht“, „der noch die Form der Hand, der Finger bewahrt hat“³⁹. Und gerade dies tut der verunsicherte Zuschauer oft.

Auch das Gefühl des Ausgeschlossenseins kann manchen Zuschauer zu aggressiven Reaktionen verführen. Wie Bourdieu ausführt, besitzt jedes Individuum ein bestimmtes und begrenztes Verständnispotenzial für die Elemente, die ihm ein Werk bietet. Wenn die vom Autor gesandte Botschaft dieses Potenzial übersteigt, kann der Zuschauer die Absicht nicht erkennen und fühlt sich verloren.⁴⁰ Bei Jelinek ist die Botschaft nicht immer unmittelbar verständlich. Das Spiel mit den Wörtern und Sätzen, die Konstruktion einer künstlichen Sprache, die Intertextualität, der Redefluss können den durchschnittlichen Zuschauer leicht im Text ‚ertränken‘. Ihm ist nur eine partielle, wörtliche Rezeption möglich, die seine Sensibilität verletzt, seine Phantasie nicht anregt, gegen die sozialen Normen verstößt und ihn aus der Gruppe der ‚hinreichend Gebildeten‘ ausschließt, weil er nicht alles versteht, was ihm in Jelineks Theaterstücken direkt oder unterschwellig mitgeteilt werden soll. Die Aggressivitätsstufe wird zudem stärker von einer böartigen Absicht als von dem empfundenen Schmerz bestimmt. Wenn die Botschaft nicht erkannt wird, wenn die Kritik nicht als Anregung zu Überlegungen verstanden wird, sondern nur als reiner Angriff, der alles schlecht machen will, dann geht manch einer von einer ‚bösen Absicht‘ Jelineks aus und reagiert dementsprechend heftig.

Ein anderer wichtiger Faktor ist das Phänomen der Masse. Zu den Vorbedingungen für gesteigerte Aggressivität einer Gruppe gehören die Anonymität, weil der Einzelne sich aus seiner persönlichen Verantwortung entlassen fühlt⁴¹, und der begrenzte Raum⁴², zwei Faktoren, die beim Theaterpublikum zutreffen. Freud bezeichnet die Masse als „impulsiv, wandelbar und reizbar“, „beeinflussbar, leichtgläubig“ und „kritiklos“, wobei der „Keim der Antipathie [...] zum wilden Hass werden“ könne.⁴³ Die ‚Affektivität‘ – Freud selbst verwendet dieses Wort im Sinne von emotionaler Erregbarkeit – der Masse wird bei gleichzeitiger merklicher Einschränkung der intellektuellen Leistung in hohem Maße gesteigert.

Bei Jelinek sind zwei weitere wesentliche Aspekte zu berücksichtigen: die etablierten sozialen Normen und die Zugehörigkeit zu einer Referenzgruppe. Die Mythendekonstruktion Jelineks trifft die sozialen Strukturen der Zeit; die Machtausübung in fast allen Bereichen des heutigen Lebens wird in ihren Werken angeprangert. Die Infragestellung der Normen, die den gesellschaftlichen Rahmen bilden und vielen trotz ihrer nachteiligen Wirkung eine Scheinsicherheit geben, stößt stets auf Widerstände. Wenn die Moralvorschriften nicht eingehalten werden, ist man sich der Empörung sicher. Freud unterscheidet zwischen ‚natürlicher‘ und ‚kultureller‘ Moral.⁴⁴ Jelinek greift die ‚kulturelle‘ Moral an und provoziert den Zuschauer durch eine Konfrontation mit Bereichen der ‚natürlichen‘ Moral, die keine Regeln kennt – u.a. mit Obszönität, Inzest, Gewalt –, worauf der Zuschauer mit Scham und Ekel antwortet, ohne sich zu fragen, ob hinter dieser Provokation etwas anderes als Provokation steht. Wenn Jelinek die Österreicher mit ihrer Vergangenheit und ihren Lügen konfrontiert, kann die Aggressivität so weit gehen, dass ihr der Tod gewünscht wird. Die

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Bourdieu, Pierre u. Alain Darbel: *L'amour de l'art*. Paris: Editions de Minuit 1969. S. 71.

⁴¹ Fischer: *Psychologie des violences sociales*. S. 31.

⁴² Pahlavan: *Les conduites agressives*. S. 32.

⁴³ Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. In: GW, Bd. XIII. S. 82.

⁴⁴ Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer 1994. S. 111.

Referenzgruppe(n) steht (resp. stehen) für das Individuum in der Regel im Mittelpunkt seiner Welt. Der Staat – für die meisten Leute die oberste Instanz, der es zwangsweise zu gehorchen gilt – fungiert als ‚Ichideal‘ und beherrscht das Ich. Durch diese Identifizierung mit dem Staat verinnerlicht das Individuum die Eigenschaften des Objekts. Dabei fehlt jede Realitätsüberprüfung; vielmehr herrschen „demütige Unterwerfung, Gefügigkeit, Kritiklosigkeit gegen das geliebte Objekt“⁴⁵. Wenn Jelinek Österreich angreift und ihm den Spiegel vorhält, ist Rebellion vorprogrammiert, denn es kommt zu einer schweren Frustration, die aus der Verletzung der geltenden öffentlichen Meinung hervorgeht. Auch C.G. Jung meint, das Individuum würde sich *nolens, volens* mit der Nation identifizieren, der es angehört. Wenn diese kritisiert wird, wird der Einzelne aggressiv, denn sein nationaler Stolz ist verletzt. Eine Kritik, die er akzeptieren würde, wenn sie nur gegen ihn gerichtet wäre, wird unerträglich, wenn sie sich gegen seine ganze Nation richtet, und zwar deshalb, weil jedes Individuum in sich einen Richter trägt, der im persönlichen Bereich ein viel strengeres Urteil ausspricht, als eine externe Instanz es tun könnte.⁴⁶ Auf nationaler Ebene dagegen findet eine Identifikation mit einem kollektiven Bewusstsein statt, das jeder moralischen Kontrolle entbehrt. So wird der Einzelne stets glauben, er sei im Recht und sein Volk besitze hauptsächlich positive Eigenschaften; auf die anderen Nationen wird er dann die negativen Seiten projizieren, die er bei sich selbst nicht zugeben will. Unter der Herrschaft des kollektiven Bewusstseins ist der Geist unfähig, anders als durch Projektionen zu denken und zu fühlen.⁴⁷

Die Mythologin Jelinek steht in jeder Hinsicht „Im Abseits“ – außerhalb der vom Staat oder anderen Instanzen organisierten Gemeinschaftsgruppen, die ihren Mitgliedern am liebsten verbieten, sich vorzustellen, was aus der Welt werden könnte, die ihnen auferlegen, daran zu zweifeln, dass die Wahrheiten von morgen das Gegenteil der Lügen von heute sein werden, und die ihnen nahe legen, das Gelobte Land nicht zu sehen, die Positivität von morgen mit der Negativität von heute zu verdecken, weil der gewaltige Kern der Zukunft in der tiefsten Apokalypse der Gegenwart stecke. Jelinek verstößt gegen das Lustprinzip und löst Unlust aus. Ihre ‚Texte der Wollust‘ schaffen keine Illusion, keine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit; sie reißen Sprache und Kultur auseinander; sie bestehen aus geballten Angriffen gegen Österreich, die bürgerlichen Normen und die Diktate der kollektiven Diskurse, die für endgültig deklariert werden und dem Zuschauer Orientierungspunkte sowie Ruhepole verschaffen. Jelineks Figuren verkörpern nichts; ihre Körper dienen der Autorin nur als Sprachrohr; sie bieten keine Möglichkeit, sich mit den Helden zu identifizieren. Durch das Einschmelzen des Zuschauers in die Masse des Theaterpublikums wird die durch die oben erwähnten Faktoren bereits gereizte Aggressivität des verstörten und unbewusst verängstigten Zuschauers verstärkt. Mancher fühlt sich vollkommen überfordert und ausgeschlossen. Die bequemen Gewohnheiten werden in jeder Hinsicht und in allen Bereichen gewaltsam und schmerzlich umgestoßen. Welch eine Blasphemie, Welch ein Schmerz für das beleidigte Ich, aber auch Welch eine Demonstration der Macht seitens der Autorin!

⁴⁵ Ebd., S. 125.

⁴⁶ Jung, Carl Gustav: „Die Bedeutung der schweizerischen Linie.“ In: ders.: *Zivilisation im Übergang*. Gesammelte Werke, Bd. 10. Solothurn und Düsseldorf: Walter Verlag 1995. S. 523.

⁴⁷ Jung, Carl Gustav: „Das Typenproblem in der Geistesgeschichte.“ In: ders.: *Psychologische Typen*. Gesammelte Werke, Bd. 6. S. 9.

KÖRPER UND ANDERE TEXTE EIN SPORTSTÜCK UND ULRIKE MARIA STUART¹

Katharina Pewny

*Elise Richter-Forscherin des Austrian Science Fund
Lehrende an der Kunstuniversität Graz*

1785 tadelte der deutsche Schauspieler und Philosoph Johann Jakob Engel Schauspieler, die auf der Bühne ihre „akrobatischen Künste“, zum Beispiel das Fallen, zur Geltung bringen, denn „[h]alsbrechende Künste [...] gehören bloß in die Luftspringerbude ...“.² Über zwei Jahrhunderte später avancierten Körper und ihre Bewegungen zu Schlüsselkategorien der Theaterwissenschaft, die ‚Figuren‘ traten jedoch in den Hintergrund.³ Dies ist unter anderem der Veränderung der Kategorie, um die das bürgerliche Theater sich zentrierte, geschuldet: des ‚Dramentextes‘, der im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts zum ‚Theatertext‘ oder auch zum ‚Stück‘ wurde.⁴ Diese Veränderung geht mit einer Transformation des Textbegriffs einher: Zwar ist das Theater nach wie vor als „Ort der Literatur“⁵, darüber hinaus aber auch als Ort der Realisierung anderer Textsorten zu begreifen, denn Körper und deren Bewegungen auf den Bühnen haben ebenfalls Textstatus; sie sind Zeichen und können daher entziffert, ‚gelesen‘ werden.⁶

Der hier eingesetzte poststrukturalistische Textbegriff geht erstens mit Jacques Derrida von einer Kette sich permanent aufschiebender Bedeutungen aus und knüpft zweitens an Julia

¹ Dieser Aufsatz ist Theresia Birkenhauer gewidmet. Sie lehrte mich sehr viel über das Theater und seine Texte.

² Engel, Johann Jakob: „Ideen zu einer Mimik.“ In: ders.: *Schriften*. Bd. 7. S. 59 f. Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: „Was verkörpert der Körper des Schauspielers?“ In: Krämer, Sibylle (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Wilhelm Fink Verlag 2004. S. 141-163, hier S. 143f.

³ Dies ist unter anderem der zunehmenden Rezeption US-Amerikanischer *Body Theories* und der aktuellen akademischen Etablierung der Tanzwissenschaften im deutschen Sprachraum geschuldet. Gleichzeitig geraten Körper und ihre Bewegungen im Zuge der boomenden Körper- und Fitnesskulturen ins Zentrum der gesellschaftlichen und somit der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit.

⁴ Bayerdörfer, Hans-Peter et al. (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer 2007. ‚Theatertext‘ meint im Unterschied zu ‚Drama‘, das eine klassische literaturwissenschaftliche Kategorie innerhalb eines festgelegten Formkanons ist, jegliche Art von Textgrundlage einer Inszenierung, seien es Gedichte, Interviews oder Texte, die keiner literaturwissenschaftlichen Kategorie eindeutig zuzuordnen sind.

⁵ Siehe Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Berlin: Vorwerk 2005.

⁶ Die wissenschaftsgeschichtliche Dimension der skizzierten Veränderungen ist die Entstehung von Tanzwissenschaft (*Dance Studies*) und *Performance Studies*, die sich zuerst im angloamerikanischen Raum und seit der Jahrtausendwende auch im deutschen Sprachraum etablierten. Richtungweisend und exemplarisch ist das Werk von Foster, Susan L.: *Reading dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles, London: University of California Press 1986. Zu den Interessensfeldern der *Performance Studies* siehe Pewny, Katharina: „Postkoloniale Dimensionen des Performativen.“ In: Niederhuber, Margit et al. (Hg.): *Performance, Politik, Gender. Materialien zu „her position in transition“*. Wien: Löcker 2007. S. 47-59.

Kristevas Deutung der Intertextualität an: Ein Text wird nicht mehr einer intentionalen Autorinstanz zugeschrieben, sondern gilt als Schnittpunkt von Diskursen, die unterschiedlichste Ursprünge haben können.⁷ Dementsprechend – und das gilt auch für Theateraufführungen – haben Körperbewegungen *keinen* eindeutigen Verweischarakter, sondern Körper und ihre Bewegungen sind als Signifikantenketten aufzufassen, die, weit verzweigten Spurrinnen gleich, eine gleitende Bewegung ermöglichen, die zu keinem definitiven Halt kommen, in keine finale Bedeutung münden kann.⁸ Ein solches Gleiten will der vorliegende Text eröffnen. Leitend ist dabei die Frage, wie Körper im theatralen Gefüge Elfriede Jelineks – sowohl in ihren Texten als auch in den Inszenierungen – gelesen werden können. Die beiden Lesarten werden erstens anlässlich der Körper im Theater text *Ein Sportstück* und zweitens anlässlich von Körpern als Trägern des politischen Sinns in Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*-Inszenierung entwickelt.⁹

1. KÖRPER IM TEXT – *EIN SPORTSTÜCK*

1.1. Die „Nahtstelle von Körper und Sprache“ (Ulrike Haß)

Elfriede Jelineks Theater texte – von den frühen wie *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* bis hin zu neueren wie *Ulrike Maria Stuart* – weisen die oben skizzierte Entwicklung auf: Waren sie zu Beginn noch entlang traditioneller dramatischer Konventionen (namentlich identifizierbare Figuren, Rede und Gegenrede) konzipiert, so mehren sich lange Textabschnitte, die keiner eindeutigen Sprechposition mehr zugeordnet werden können.¹⁰ Von ‚monologisch‘ zu sprechen erübrigt sich, da es auch kein ‚dialogisches‘ Sprechen mehr gibt. Auch können sie keinem eindeutigen Ursprung im Sinne einer klassischen Autorinstanz zugeordnet werden: Wendungen, Sätze und Textabschnitte aus medialen, philosophischen und populären Diskursen werden von Elfriede Jelinek sprachmusikalisch ineinander montiert und sind unauflöslich mit Jelineks eigenen Formulierungen verflochten. Die Bezeichnungen ‚Sprachfläche‘ und ‚Montage‘ sind daher paradigmatisch für Elfriede Jelineks Theater texte, deren Verfahren von literaturwissenschaftlicher Seite differenziert und eingehend besprochen worden sind.¹¹ *Ein Sportstück*, das in den Textuntersuchungen vergleichsweise unterrepräsentiert ist¹², kann eine Schnittfläche ihrer Textverfahren bieten: Zwar weist es noch unterschiedliche Positionen im Text auf (siehe unten); formal ist es aber kaum strukturiert. Die Sprechpositionen (Mutter/Sohn, Frau/Mann, Einzelne/Chor) ähneln in ihrem reduzierten Charakter und in ihrer

⁷ Zusammenfassende Kommentare hierzu siehe: Thiele, Wolfgang: „Art. Text.“ In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. S. 625 ff.

⁸ Das „overreading“, eine entsprechende Methode der Körper- und Bewegungslektüre, entwirft der Tanzwissenschaftler Randy Martin in: ders.: *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham, London: Duke University Press 1998. S. 61.

⁹ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. Dies.: *Ulrike Maria Stuart*. Bislang als Text unveröffentlicht.

¹⁰ Dies bemerkte Maja Sibylle Pflüger bereits 1996. Dies.: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik Elfriede Jelineks*. Tübingen, Basel: Francke 1996. S. 21.

¹¹ Ich gehe hier nicht näher auf die jelinekschen Textverfahren ein, die Montagen und Zitate aus Populärdiskursen, aus Medien und aus der abendländischen Philosophie umfassen. Siehe Caduff, Corinna: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theater texte*. Zürich: Dissertation 1991. S. 227; Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihrer dramaturgische Analyse*. Tübingen: Narr 1997. S. 250 f.; Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauerg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. S. 26-30; Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

¹² Dies liegt zum Teil daran, dass viele literaturwissenschaftliche Untersuchungen vor 1998 verfasst wurden.

dichotomen Anordnung frühen antiken Tragödien, die sich ebenfalls durch die zentrale Differenz von Protagonisten und Chor auszeichnen. *Ein Sportstück* stellt jedoch nicht nur eine Schnittfläche innerhalb von Jelineks dramatischem Œuvre dar, sondern markiert auch einen Wendepunkt der theaterwissenschaftlichen Aufmerksamkeit, die sich vom ‚Text‘ ab- und dem ‚Körper‘ zuwendet: Theaterwissenschaftliche Debatten von Einar Schleefs Inszenierung¹³ drehen sich um die Körper auf der Bühne: um sein „chorisches Theater“, um die Stimmen, die Dynamik und Präsenz der Körper(-bewegungen), die sich in den Aufführungen entfalten.¹⁴ In der Kongressdokumentation „Transformationen. Theater der neunziger Jahre“ steht Einar Schleefs Inszenierung exemplarisch für das deutschsprachige Theater am Übergang zum dritten Jahrtausend.¹⁵ Das Augenmerk auf *Ein Sportstück* als Übergangsobjekt oder Verbindung stiftendes Ereignis richtet sehr explizit Ulrike Haß, die kurz nach der Premiere den theaterwissenschaftlichen Reigen eröffnet und unter dem Titel „Der Körper des Chores“ über „das unsichtbare Theater an der Nahtstelle von Körper und Sprache“ schrieb.¹⁶ Von dieser „Nahtstelle von Körper und Sprache“ aus untersuche ich die Körper in der Sprache, jedoch nicht wie Haß in Richtung der Inszenierung, sondern in Richtung des Textes.¹⁷

Ein Sportstück (be-)schreibt die Einpassung von Körpern in die Repräsentationsmaschinerien und Verwertungslogiken der Medien-, Sport- und Fitnessmärkte. Sport und Krieg folgen im Text nahtlos aufeinander, Wettkampf und Gewalt sind dominant. Die Körper werden in Einar Schleefs Inszenierung unter anderem durch spektakulär lange, synchrone Gymnastik-Übungen des zweiundvierzigköpfigen Chores als disziplinierte und disziplinierende zur Geltung gebracht. Sie beeindrucken nicht primär durch ihre individuelle „Leiblichkeit“¹⁸, sondern durch das Zurücktreten ebendieser hinter die kollektiven Bewegungsmuster. Dadurch wird die körperliche und sensuelle Einpassung in die Entmenschlichung und Gewaltförmigkeit inszeniert, die die Aufführung dominiert. Eine Frage des vorliegenden Textes lautet daher: Wird diese Einpassung auch durch den Text geleistet, und wenn ja, wie?

Wer Elfriede Jelineks Schriften kennt, wird politische Geschichten und Gegenwart als Matrix jegliches Kollektiven erwarten. Der Titel des Textes, der den Sport in sich trägt, verweist auf die Bündelung von Kollektiven unterschiedlicher Art und Größe – vom Verein bis zur Nation. Die einzige Zäsur in dem ansonsten unstrukturierten Textkörper ist der „Zwischenbericht“, eine Mittelszene (SP 75-104), die eine „Pietà“ von Mutter und Sohn unter einem Bild (oder einer Filmprojektion) Arnold Schwarzeneggers anordnet. Das Nationale, Österreichische, ist hier inhaltlich eingelassen in die Figurenkonstellation des toten Sohns im Schoß der Mutter, „Andi“, der auf den österreichischen Bodybuilder Andreas Münzer zurückgeht: Andreas Münzer formte seinen Körper nach Schwarzeneggers Vorbild und starb an den Folgen der Drogen, die er nahm, um seinen Körper zu verändern. Die im Stück zentral angeordnete Passage der Pietà bettet das Nationale in supranationale, mediale Bedeutungszusammenhänge ein: Solche signalisiert der Steirer Arnold Schwarzenegger,

¹³ Die Inszenierung war die Uraufführung des Textes am 23. 1. 1998 im Wiener Burgtheater. Die Langfassung (ebenfalls von Schleef), die der Inszenierung Filmabschnitte und andere Szenen hinzufügte, wurde (ebenfalls im Burgtheater) am 14. 3. 1998 uraufgeführt.

¹⁴ Vgl. Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Narr 2003.

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999.

¹⁶ Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores.“ In: *Freitag* vom 30. 1. 1998. S. 14.

¹⁷ Ebd. Aus Platzgründen greife ich hier einen wesentlichen Punkt heraus. Weiteres zu *Ein Sportstück* ist zu finden in: Pewny, Katharina: „Das Prekäre lesen.“ In: Bayerdörfer (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext?* S. 142-151. Ebenfalls zum Körper in der Inszenierung von *Ein Sportstück* schreibt Anne Fleig in dies. u. Erika Fischer-Lichte: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempo 2000.

¹⁸ An dieser Stelle folge ich Erika Fischer-Lichtes Differenzierung von Leib und Körper. Dies.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004. S. 148-151.

Bodybuilder und Gouverneur von Kalifornien. Die Generierung eines übermenschlichen männlichen Körpers, der als Zeichen und Bild transnational kursiert, verbindet das ‚Österreichische‘ mit medialen Technologien. Das Nationale stellt sich nicht mehr ausschließlich über das ‚europäische‘ kulturelle Erbe des Sprechtheaters – verkörpert durch das Wiener Burgtheater – her, sondern auch über Medien und kulturelle Techniken wie *Bodybuilding*, Körperkultur und Film. Das Nationale realisiert sich jedoch nicht auf abstrakte Weise, sondern ist eingelassen in die Körper, die ebenso leicht formbar wie zerstörbar sind. Sie können durch Pillen, durch sportliches Training gestaltet und verwandelt und durch ‚Pflege‘-Handlungen getötet werden: Die alte Frau sagt: „Das Töten ist einfach mein Lieblingssport, bei dem sich Schweiß mit Blut und Exkrementen verbindet.“¹⁹ Die Körper werden jedoch nicht nur getötet; sie lösen sich auch von selbst auf, verflüssigen sich und rinnen gleichsam über die Ränder des Bildes. Das destruktive Potenzial, das in anderen Theatertexten Elfriede Jelineks – beispielsweise in *Burgtheater* oder *Das Werk* – explizit an identifizierbaren historischen Ereignissen festgemacht ist²⁰, ist hier in *den Körpern* lokalisiert; es bricht aus diesen gleichsam hervor.

An dieser Stelle sei noch einmal Ulrike Haß' Befund aufgenommen: Das „andere Theater“, das „bereits in die Körper eingewandert ist“²¹, erweist sich als Theater der Zerstörung, der Zerstörung der festen Körperpanzer nämlich, die nach Klaus Theweleit im Männlichkeitsideal des Faschismus kulminierten.²² Der feste (männliche) Körper verflüssigt sich; zu Tage tritt ein posttraumatisches Theater, ein Theater nach dem Holocaust.²³ Sport ist die Chiffre, die auf die verdeckt präsente Gewalt des Holocaust verweist; die Körper fungieren, so meine These, als Träger der Verdeckungs- und Hinweisstruktur – in der Sprache nämlich.

1.2. Die posttraumatische Sprache nationaler Körper

Traumatheoretische Ansätze sind sich einig, dass Sprachmechanismen spezifische Traumata in sich bewahren. Der Analytiker Dan Bar-On beobachtet beispielsweise eine Gleichzeitigkeit von Verdecken und Zeigen von Gewalt in der resp. durch die Sprache, die in *Ein Sportstück* ebenfalls zu finden ist.²⁴ Die körperliche Handlung des ‚Sportes‘ fungiert als Dreh- und Angelpunkt des Verweises, der zugleich verbirgt und enthüllt: An vielen Stellen wird, während das Opfer geschlagen oder getreten wird, über Mannschaft, Gruppe und Sport gesprochen. Die Körper haben in den Nebentexten die Funktion, entweder die Verdeckung (der Gewalt) des Haupttextes zu stören oder die explizite Gewalt zu verdoppeln.²⁵ Der Nebentext gibt vor allem über Körperbewegungen Auskunft: „Tritt“ steht da beispielsweise

¹⁹ SP 85. Die alte Frau geht auf Elfriede Blauensteiner zurück, die 2004 des Mordes an ihren Ehemännern verurteilt wurde.

²⁰ *Burgtheater* handelt klar erkennbar von der Mittäterschaft im Holocaust, *Das Werk* bezieht sich auf die Katastrophe der Seilbahn von Kaprun. Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992 (Erstauflage 1987). Dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002.

²¹ Haß: „Im Körper des Chores.“ S. 14. Dieser Befund berührt auch psychoanalytische Debatten und damit einen weiteren ‚österreichischen‘ Topos.

²² Theweleit, Klaus: *Männerphantasien 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980 (Erstauflage 1978).

²³ Ähnliches fasst Evelyn Annuß mit ihrem Begriff „Theater des Nachlebens“.

²⁴ Bar-On, Dan: „Das Undiskutierbare durcharbeiten.“ In: Weigel, Sigrid u. Birgit Erdle (Hg.): *50 Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich: Vfd-Hochschulverlag 1996. S. 17-96. Bar-On analysiert Gespräche in Familien, deren Mitglieder Täter im Holocaust waren, wie auch in Familien, in denen sexuelle Gewalt ausgeübt wird.

²⁵ Dieses Prinzip ist von Jelinek in *Stecken, Stab und Stangl* ähnlich angelegt, allerdings radikaler realisiert. Dort wird gegen Stückende nicht ‚nur‘ ein Opfer getötet, sondern der Fleischer bringt alle anderen Menschen um. Vgl. auch SP 62, 64 f., 138, 142, 167 f., 183.

geschrieben, oder „tritt“, „schaut“, „tritt“²⁶. Die Regiebemerkungen für Gewalthandlungen, die sogar zum Mord an dem Opfer vorsehen, stehen in auffälliger Dissonanz zu den Inhalten und Gesten des Haupttextes: Dort werden keine Gefühle oder Schmerzen geäußert. Das Opfer führt Alltagshandlungen wie Aufräumen und Putzen aus, während es getreten wird. Manchmal sprechen die Täter distanziert über das Treten, Töten usw. und setzen so einen objektivierenden Diskurs in Gang.

Die genannten Elemente – Dissoziation von Gefühlen und Körperempfindungen, distanziertes Sprechen und stereotype Schilderungen mit vielen Wiederholungen – kennzeichnen Narrative traumatischer Ereignisse. In der Traumatheorie auch als „eine Reihe wortloser Schnappschüsse“ beschrieben, sind Repräsentationen (visueller wie psychischer Art) von Fragmentierung und Alinearität gekennzeichnet.²⁷ Dazu gehört auch die Zerstörung der Ordnung der Sprache als Zeichen, die auf etwas anderes verweisen: Sprache wird wörtlich genommen und das Erlebte wird verdoppelt. Hier kann das Zeichen quasi zu nahe am Referenten sein und mit ihm identisch werden. So können Sätze entstehen, deren Sinnstrukturen gleichsam überflutet werden, wenn sie ‚zu viel‘ Inhalt tragen und dadurch in sich sprunghaft werden. Die gleichen Merkmale finden sich in *Ein Sportstück*. Im Text werden Muster kollektiver Gewalt besprochen, während das Opfer gleichzeitig geschlagen oder getreten wird: „Hier sehen Sie – *weist auf sein Opfer* – also ein Stück Geist, das stirbt [...]“ (SP 65, 67, 140, 160) Oder, von der Seite des Opfers aus: „Darf ich Ihnen, bevor Sie mich gänzlich abgeschlachtet haben, den Satz anbieten, daß Sie nur als Team bestehen und handeln können, etwa wie die ganze übrige Polizei [...]“ (SP 67)

Die Mechanismen der posttraumatischen Sprache strukturieren nicht nur den Text und die textuellen Körperrepräsentationen in *Ein Sportstück*, sondern auch die Herstellung des Nationalen: Die als unschuldig präsentierte Oberfläche – Österreich hat sich ja bis in die 1980er Jahre als ‚Hitlers erstes Opfer‘ präsentiert – klafft immer wieder auf und bringt Gewaltstrukturen zutage.²⁸ Die Körperrepräsentationen der Sprache tragen das ‚Österreichische‘, das mit dem Psychiater Erwin Ringel als Schichtung von projektiertem Opferstatus und Täterschaft zu begreifen ist.²⁹ In dem Text von *Ein Sportstück* – genauer: in der Differenz von Haupt- und Nebentext – findet eine spezifische Verdeckung sowie Verstärkung von Gewalt statt. Wie oben bereits angedeutet wurde, ist der Sport und sind die Körper die Chiffren, die die Verdeckungs- und Enthüllungsleistungen tragen.

Zum Abschluss der Analyse von *Ein Sportstück* ist eine Zusammenschau zweier Inszenierungen interessant, denn Christoph Nels Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus – in der wissenschaftlichen Rezeption bislang nicht erwähnt – verfährt gleichsam komplementär zu Einar Schleef. Christoph Nel setzt die Gewalt durch die Trennung von Figurenrede und Körperhandlung in Szene. Er spaltet den Text, der einer Figur zugeordnet ist, in zwei oder mehr Schauspielpositionen auf: Die eine spricht dann und die andere tritt. Ferner konstruiert er im Bühnenraum einen Schacht, aus dem lautes Wehklagen zu hören ist. Eine menschengroße Stoffpuppe wird in die Luft geworfen und malträtirt, während von der

²⁶ SP 60, 66, 138, 140, 143.

²⁷ Herman, Judith Lewis: *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books 1992.

²⁸ Zur Geschichte der Bewusstmachung der nationalsozialistischen Täterschaft in Österreich, die erst in den 1980er Jahren erfolgte und wesentlich von Schriftsteller/innen, maßgeblich von Elfriede Jelinek selbst, befördert wurde, siehe: Uhl, Heidemarie: „Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: Transformationen des österreichischen Gedächtnisses.“ In: Flacke, Monika (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. München: Koehler & Amelang 2001. S. 481-508.

²⁹ Der Wiener Neurologe und Psychiater Erwin Ringel verbindet Charakteristika der ‚österreichischen Seele‘ mit politischen Entwicklungen der Nation, von dem Zerfall der Monarchie über den Nationalsozialismus bis in die 1990er Jahre. Neurose beziehungsweise Ambivalenz resultiert nach seiner Ansicht aus Minderwertigkeitsgefühlen und verdrängtem Hass, der sich in Auto- und Fremdaggression äußert. Ringel, Erwin: *Die österreichische Seele. 10 Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion*. Graz, Wien: Böhlau 1984. S. 31 f.

Tötung des Opfers die Rede ist. Nel macht also gewissermaßen Theater der Repräsentation. Einar Schleef hingegen stellt Frauen in großen schwarzen Krinolinen auf die Bühne, die mit zarten Stimmen Texte über das Töten formulieren, während ein nackter Mensch zusammengekauert in einem kleinen Käfig sitzt; er lässt eine weibliche Gestalt über ihre Ermordung monologisieren, während Bälle im Takt präzise von rechts nach links gerollt werden, oder nackte Männer baumeln an ihren Füßen aufgehängt von der Decke herab. In dem berühmten Sieben/Acht-Chor wird von der Ermordung eines Obdachlosen berichtet, während der streng symmetrisch angeordnete zweiundvierzigköpfige Chor „gymnastische Übungen“, die hauptsächlich aus Tritten, Schlägen und Schlagabwehr bestehen, vollführt.³⁰ Beide Inszenierungen zusammen genommen, weisen eine Mélange von extremer Verdichtung und Fragmentierung auf, die ebenfalls mit Traumatisierung verbunden wird.

2. KÖRPER AUF DER BÜHNE - *ULRIKE MARIA STUART*

2.1. Jenseits der Abbildung: Realität

Nicolas Stemmann hat am 28. Oktober 2006 Elfriede Jelineks Theaterstück *Ulrike Maria Stuart* am Hamburger Thalia Theater uraufgeführt.³¹ Da der Text zwar einige Tage auf Elfriede Jelineks Homepage zu sehen war³², dann aber wieder zurückgezogen wurde, bis dato unveröffentlicht ist und seitdem ‚unter der Hand‘ kursiert, hat er einen spektakulären und Geheimnis umwitterten Charakter. Dies umso mehr, als die Journalistin Bettina Röhl durch die Inszenierung ihre Persönlichkeitsrechte als Tochter von Ulrike Meinhof verletzt sah und dem Thalia Theater kurz vor der Premiere eine Klage androhte.³³ Das Schweigen über die Inszenierung, in das sich die Theater-Intendanz während der verbleibenden Probenzeit hüllte, schuf einen *Suspense*, der mit der Premiere gelöst wurde.

Sonja Anders, die Chefdramaturgin des Thalia Theaters, betonte in der Einführungsrede zur B-Premiere, dass die Inszenierung keineswegs Realität (und damit die Geschichte der R.A.F.) abbilde, sondern sich an die Gegenwart des Jahres 2006 wende: Der lange, vielschichtige Text sei auf das ‚Heute‘ und auf die politische Orientierungslosigkeit der Generation des (38jährigen) Regisseurs fokussiert.³⁴ Die so genannte Realität ist daher den Bühnenergebnissen nicht voraus zu setzen; auszugehen ist vielmehr von Worten, Namen (Ulrike oder Maria Stuart) und Bühnengeschehnissen, die einen eigenständigen Text bilden, der mehr oder weniger direkte Verweisstrukturen, Bezüge und eigene Zeichen enthält und damit selbst Realität ist – und schafft.³⁵

³¹ Vgl. Roesner: *Theater als Musik*. S. 223.

³¹ Ich beziehe mich im Folgenden auf die B-Premiere am 29. 10. 2006 sowie auf eine Aufzeichnung der A-Premiere, die mir das Thalia Theater zu Verfügung stellte, wofür ich mich herzlich bedanke. *Ulrike Maria Stuart* ist übrigens nicht der erste Theaterstück zum Thema; vor Jelinek legte bereits Dea Loher Ulrike Meinhof und die Geschichte der RAF ihrem Theaterstück *Leviathan* zugrunde. In: dies: *Olgas Raum: drei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2003. S. 145-228.

³² Für diesen Hinweis danke ich Evelyn Annuß.

³³ Nachzulesen im Kulturmagazin des Norddeutschen Rundfunks, siehe http://www1.ndr.de/ndr_pages_std/0,2570,OID3285946_REF1422,00.html (eingesehen am 23.2.2007, 15:10).

Im österreichischen Rundfunk wurde Ähnliches formuliert: „Vor der Premiere am Samstag hat sich das Thalia Theater in eine Festung verwandelt, zu dem Zwecke ein Geheimnis zu hüten: Wie bringt Nicolas Stemmann, übrigens ein Verwandter des Ex-Meinhof Gatten Klaus Rainer Röhl, dieses Stück auf die Bühne?“ <http://oe1.orf.at/inforadio/69539.html?filter=5> (eingesehen am 23.2.2007, 15:40).

³⁴ Dies entnehme ich meiner persönlichen Mitschrift der Rede.

³⁵ Mehr zu Realität(-en) auf der Bühne und zur Realität der Bühnen siehe Pewny, Katharina: „Medial real oder die Ökonomie der Präsenz als Präsenz der Ökonomie.“ In: Dokumentation des Kongresses „Medien-Theater“ der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 2007. Im Erscheinen.

Die These, die ich im Folgenden entwickle, lautet: Wenn der geschriebene Text Elfriede Jelineks auch keineswegs linear verläuft, so weist die Inszenierung doch eine implizite Linearität auf, die an dem Spannungsfeld von Körpern und politischem Sinn entwickelt wird. Diese Linearität entsteht durch die Veränderung des Verhältnisses von politischem Sinn (respektive von der Suche nach politischem Sinn) und der Verstörung sowie darauf folgenden Ordnung der Körperbewegungen. Die Inszenierung entwickelt ihren roten Faden durch den Umgang mit der Frage nach politischem Sinn. Am Ende wird sie auch eine Antwort anbieten, wie später dargelegt werden soll. Bühnenzeichen, die zwischen Text und Bild hin und her gleiten, eröffnen implizite Diskurse über die nationale Geschichte Deutschlands. Ein Beispiel hierfür ist der Satz „Durch Deutschland muss ein Ruck gehen“, der eine Abwandlung des Titels der „Berliner Grundsatzrede“ des Bundespräsidenten Roman Herzog vom 26. April 1997 ist.³⁶ Andere Beispiele dafür sind visuelle Bühnenzeichen, die eine vielschichtige Verweisstruktur beinhalten und damit weit über jede Abbildungslogik – die sie scheinbar haben – hinaus gehen: Es handelt sich um übergroße Abbildungen der Gesichter Ulrike Meinhofs, Judith Rosmairs (die Gudrun Ensslin spielt) und Angela Merkels, die auf den ersten Bühnenvorhang projiziert werden, wenn dieser geschlossen ist. Ulrike Meinhof erscheint in der gleichen Aufnahme wie auf Fahndungsfotos in den 1970er Jahren, als die Gesichter der RAF-Mitglieder in unzähligen öffentlichen Orten auf Fahndungsplakaten zu sehen waren. Das bekannteste, mittlerweile berühmte Plakat, dem Meinhofs Abbildung entnommen ist, titelte: „Anarchistische Gewalttäter.“ Somit wird der Theaterraum implizit mit „Anarchistische Gewalttäter“ überschrieben – doch dazu später.

Die nationale Erinnerung wird heraufbeschworen beziehungsweise hergestellt durch Angela Merkels Gesicht auf dem Bühnenvorhang, denn gegen Ende der Inszenierung *morph*t Ulrike Meinhofs Gesicht in Angela Merkels Gesicht.³⁷ Im Zuge dieses *Morphing* schlägt das starre Gesicht Ulrike Meinhofs, das die Augen gesenkt hält, die Augen auf, zieht die Mundwinkel nach oben und scheint dadurch zu lächeln, bevor das Bild wieder erstarrt und einfriert. Die Tote wird lebendig; sie blickt uns durch Angela Merkel hindurch an. Auf dieser Bildebene erscheint die Transformation einer politisch verfolgten und am politischen System zerbrochenen Frau, die bereits tot ist, in eine lebende Politikerin, die Bundeskanzlerin, welche das heutige politische System – und zwar transnational – verkörpert. Als Zeichenwanderung durch die Vergangenheit in die Gegenwart steht das *Morphing* in einer Reihe mit den Transformationen und Überblendungen von Maria Stuart und Ulrike Meinhof, Queen Elizabeth und Gudrun Ensslin, die durch den wiederholten Kleidertausch der vier Schauspielerinnen inszeniert werden. Nicht nur die vier Frauen werden überblendet, sondern auch auf der Ebene der Bühnentechnik finden Überblendungen statt: Die Bühnenbildnerin Katrin Nottrodt schichtet insgesamt drei Bühnenvorhänge und zwei Projektionsleinwände hintereinander. Diese etablieren mehrere Schichten der Realität und Fiktion und erzeugen Nähe und Distanz für die visuelle Wahrnehmung.

2.2. Das somatische Archiv des Politischen

„Es muss endlich etwas getan werden! Es muss das Telefon abgehoben werden.“ Mit diesen Sätzen tritt Susanne Wolff, die Ulrike Meinhof spielt, aus dem Bühnenvorhang auf das

³⁶ Der Titel der Rede lautete: „Es muss ein Ruck gehen durch Deutschland.“

³⁷ Zur Konstruktion von Nationen durch kollektive Erinnerungen und ihre Verbildlichung siehe Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1996.

Proszenium. „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert!“ ist ein weiterer Satz, der das politische ‚Nichtstun‘ und die Ereignislosigkeit aus der Bühne in das Publikum schreit. Mit diesen und ähnlichen Szenen baut Stemmann in der Inszenierung das Begehren nach politischen Taten als Lamento über den (angeblichen) Verlust des politischen Handelns auf und verknüpft es mit der Erinnerung an die R.A.F.

Jenseits der Frage, wie wirkungsmächtig die proklamierte politische Orientierungslosigkeit und Lähmung für wen ist, ist zu fragen, an welchen Theaterzeichen sie fest gemacht wird und ob sie sich im Laufe der Inszenierung verändert oder konstant bleibt. Meine These, die ich oben mit dem Verweis auf die Entwicklung von Linearität in der Inszenierung bereits angedeutet habe, ist, dass die Körperbewegungen und ihre Veränderungen die politischen Haltungen bezeichnen. Spezifischer noch: Die Körper der alten Königinnen fungieren als somatisches Archiv des Politischen. Dieses somatische Archiv ist prekär, denn es bricht in einer kathartischen Szene auf, die als Läuterung (Katharsis) von der Lähmung fungiert.

Elisabeth Schwarz betritt als Maria Stuart/Ulrike Meinhof hinkend mit einem auffälligen dreibeinigen Krückstock die Bühne und schreitet gegen Ende ohne Stock gleichmäßig dahin, ebenso Katharina Matz als Queen Elisabeth/Gudrun Ensslin. Die Beschädigung der Beinbewegungen bleibt jedoch nicht bei den Königinnen, sondern ‚springt‘ von Maria Stuart auf einen der drei Prinzen im Tower über: Nach ihrem hinkenden Auftritt sagt der zweite Prinz in der Mitte der Inszenierung „Der Souverän ist nicht mehr Souverän in seinem eigenen Körper“ und hopst auf plötzlich steifen Beinen einige Minuten nach vorne und zurück. Die steifen Beine lassen seinen springenden Körper sich in einem irritierenden Zucken nach vorne krümmen. Danach wird die ‚kathartische Szene‘ gespielt, die als erste und einzige ‚Handlung‘ zulässt, und zwar solche des Publikums: Die ersten Reihen des Publikums dürfen – stellvertretend für alle – Pappfiguren von Gerhard Schröder, Kai Diekmann, Johannes B. Kerner, Josef Ackermann und Stefan Aust mit Wasserbomben bewerfen.³⁸ Während der Szene spritzen die drei Prinzen erst mit Wasserpistolen ins Publikum – nicht ohne diesem vorsorglich Plastikplanen zur Abdeckung angeboten zu haben – und rutschen dann auf der nassen Bühne herum und aus. Sie können sich nicht auf den Beinen halten, fallen, kriechen und liegen. In dem Maße, in dem die Ordnung der Beinbewegungen sich auflöst, löst sich auch die Ordnung der Sprache auf: „Scheiße“ ist das einzige verständliche Wort zwischen Schreien und Lallen.

Diese Szene kann als ‚kathartisch‘ bezeichnet werden, weil die Körper die ödipale Bewegungsbeschädigung ausagieren und dadurch ‚reinigen‘³⁹: In den folgenden Szenen geht niemand mehr am Stock; die alten Königinnen schreiten mit gleichmäßigen Bewegungen die Treppen auf und ab. Es scheint, als ob der vorher oftmals geäußerten Forderung: „Es muss etwas getan werden [...] Ich weiß nicht was passieren muss, bis endlich etwas passiert [...]“ Genüge getan ist, und als ob dieses Genügen auch den Körpern genüge, die fortan keine offensichtlichen Symptome des Mangels – des politischen Mangels nämlich – mehr ausbilden (müssen): Es gibt „nichts mehr zu begehren“. Der Mangel ist in der Sprache bewahrt, indem der Satz am Ende der Inszenierung vielmals wiederholt wird; auf der Ebene der Körperbewegungen wird er jedoch nicht mehr agiert.

In welcher Beziehung kann (politisches) Begehren zu einer Veränderung der Beinbewegungen stehen? Die Performancetheoretikerin Peggy Phelan schreibt über Sigmund Freuds Schilderung der Normalisierung des ‚Tanzes‘ der (gelähmten, zuckenden) Beine seiner

³⁸ Kai Diekmann ist Chefredakteur der Bild-Zeitung, Joseph Ackermann Vorstand der Deutschen Bank, Johannes B. Kerner Journalist und Fernsehmoderator (unter anderem der Sportschau) und Stefan Aust ist der Chefredakteur des deutschen Nachrichtenmagazins *Der Spiegel*, der 1985 sein bekanntes Buch mit dem Titel „Der Baader-Meinhof-Komplex“ veröffentlicht hat. Ders.: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1985.

³⁹ An dieser Stelle ist auf die antike Gestalt des Ödipus zu verweisen: Er hinkt und sein Name bedeutet auch „Schwellfuß“.

Patientin „Anna O.“: „In the disappearance of contraction in the right leg, the technique ‚which left nothing to be desired‘ was born.“⁴⁰ und „The imposition of narrative order [...] provides psychic order for the body.“⁴¹

Auch in Stemanns *Ulrike Maria Stuart*-Inszenierung erscheint und verschwindet eine „contraction of the legs“. So wie Anna O. am Bett ihres sterbenskranken Vaters sitzt, bewachen die Prinzen das Vermächtnis der Generation, die ihnen vorausging: das politische Begehren nach Handlung. Die Technik, die nichts zu begehren übrig lässt (in Phelans Text die Psychoanalyse), ist in der Inszenierung die Delegation des Handelns an das Publikum und das Musikmachen: Am Ende spielen die Prinzen in einer Rockband und singen: „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert.“

Mit der „imposition of the narrative order“ korrespondiert die Reduktion der Komplexität des Jelinek-Textes während der Inszenierung. Im Zuge der Inszenierung werden die Körperbewegungen vom Hinken zum Schreiten normalisiert. Die Katharsis, die über das In-Aktion-Treten des Publikums eintritt, entspricht der kathartischen Kraft der Psychoanalyse, die den Analytiker zum Zeugen hat. Das Publikum, das vom Zeugen der Inszenierung zur handelnden Instanz wird und die Bühne bewerfen darf, entspricht wohl der Generation derer, die in den 1970er Jahren mit der R.A.F. sympathisierten.⁴² Diese Menschen können den ‚Aufstand‘ im Kleinen proben und sich an damals erinnern, wenn sie Farbbeutel auf einen Bühnenraum werfen, der implizit mit „anarchistische Gewalttäter“ überschrieben ist. Mögliche Ambivalenzen werden durch die doppelte Position des Agierens des ‚Verbotenen‘ (des Werfens von Farbbeuteln im ehrwürdigen Thalia Theater) und der Affirmation (das Werfen wurde angeordnet oder erlaubt) aufgehoben.

Den Prinzen, den Protagonisten der Normalisierung, bleibt nur ein beschränktes Zeichenrepertoire, das Subversion andeuten kann. Sie bedienen sich eines Restes an Überschreitung, die sich als Spiel mit geschlechtlichen Zeichen äußert: In Frauenkleidern, mit betont hohen Stimmen, werden sie – die von einem Kritiker „Nummerngirls im Fummel“ genannt wurden⁴³ – als geschlechtlich ambivalent inszeniert. Diese Ambiguität wird in der kathartischen Szene mit einem Hinweis auf ihre Heterosexualität aufgehoben: Der Satz „Scheiße, ich habe meinen Ehering verloren“ (mit unverstellter ‚Männerstimme‘ gesprochen) beendet die kathartische Szene, das homoerotisch aufgeladene Rutschen, Spritzen und Gleiten. Auch Sigmund Freuds Bericht über die Heilung der Anna O. endet mit ihrer Heirat.

„Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert.“ Dieser Satz ist der letzte der Inszenierung, und zwar als Refrain eines Liedes, das die Prinzen als Musiker und die beiden jungen Frauen als Chorsängerinnen einträchtig schmettern. Die Körperkrümmungen der Musiker verhalten sich mimetisch zu den irritierten Beinbewegungen der Prinzen vor der ‚Katharsis‘. Die ‚Lösung‘, die Nicolas Stemann anbietet, ist die Einwanderung der Politik in die Popkultur. Zwar ist die Lösung immer nur eine vorläufige, denn der Liedtext enthält die Zeile „Es muss etwas geschehen“, eine – um mit Gabriele Klein zu sprechen – performative Aussage.⁴⁴ Sie muss wieder und wieder *performs* werden, das politische Begehren kann nicht still gestellt werden. Doch es hat, so mein Argument, seine Form in der Popkultur gefunden – wenigstens für die Generation des Regisseurs, folgt man Sonja Anders’ Lesart der Figuren der

⁴⁰ Phelan, Peggy: „Dance and the history of hysteria.“ In: Foster, Susan Leigh (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London, New York: Routledge 1996. S. 90-106, hier S. 91.

⁴¹ Ebd., S. 90. Phelan begreift Psychoanalyse als Einpassung des symptomatisierenden – tanzenden – Körpers in die Linearität von Sprache, Narration und Zeit.

⁴² Die ersten Reihen des Thalia Theaters werden vorwiegend von älteren, zahlungskräftigen Zuschauer/innen besetzt.

⁴³ Klaus Witzeling im *Hamburger Abendblatt*, 30.10. 2006.

⁴⁴ Zum Zusammenhang von Performativität und Politik anhand der *Ulrike Maria Stuart*-Aufführung vgl. Klein, Gabriele: „Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater.“ In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 65-81.

drei Prinzen, die für Nicolas Stemann stehen sollen. Diese Lösung vollzieht sich erst in der Durchwanderung der politischen und theatergeschichtlichen Vergangenheit. Die Antwort auf die Frage nach zeitgenössischen Formen des politischen Handelns, die besonders zu Beginn der Inszenierung gestellt wird, bedarf des Durcharbeitens des ‚ödipalen Tanzes der Beine‘.

Insofern gelten Ulrike Haß' Worte zu *Ein Sportstück* auch für *Ulrike Maria Stuart*: „Das Theater ist in die Körper eingewandert.“ Das Theater ist, so möchte ich fortführen, in *Ulrike Maria Stuart* als *Setzung von Differenz* in die Körper eingewandert – als Setzung der Differenz zwischen Schreiten und Hinken, geschlechtlicher Ambiguität und Heterosexualität, dem Werfen von Farbbeuteln auf öffentliche Personen und dem finalen Auftritt der Protagonisten als Band im zeitgenössischen Pop-Stil. Diese Differenz ist, bezogen auf die R.A.F., prekär, da sie sich mit der Tötung von Menschen befasst⁴⁵ – denn wenn der Tod da ist, ist keine Differenz mehr möglich. Auf der Bildebene beispielsweise gleitet das Konterfei der toten Ulrike Meinhof in das der lebenden Angela Merkel, doch die Differenz als inhaltliche (politische) Differenz verschwindet in diesem Gleiten (*Morphing*). Das Verschwinden politischer Differenzen wird also auf der Ebene der Bilder, und zwar der Bilder von Körperteilen (Gesichtern), gezeigt.

Ich habe zu Beginn angekündigt, ‚Körper‘ im theatralen Gefüge aufsuchen zu wollen. Zum Ende kann festgestellt werden, dass in meiner Analyse Körper als Träger des Prekären – der posttraumatischen ‚Reste‘ des Nationalsozialismus –, als medialisierte Bühnenfigur und als Archive des politischen Sinnes fungieren. Allgemeiner gesprochen, sind ‚Körper‘ in diesem Entwurf Chiffren der Verbindung von Wahrnehmung, Bewegung, Sprache und Politik.

⁴⁵ Den Zusammenhang zwischen der Prekarität, also Verletzbarkeit, des menschlichen Lebens und dem Terror stellt Judith Butler anhand ihrer Überlegungen zu ethisch adäquaten Reaktionen auf 9/11 dar. Vgl. Butler, Judith: *Precarious lives*. London, New York: Verso 2004.

KÖRPER ZWECKLOS? ZUR THEATRALITÄT IN ELFRIEDE JELINEKS THEATERTEXTEN

Stefan Krammer

Universität Wien
Institut für Germanistik

Mein Titel „Körper zwecklos?“ nimmt Bezug auf einen Beitrag über das Theater von Elfriede Jelinek, dessen Titel zufolge der Körper (auf dem Theater) zwecklos und der Sinn egal ist.¹ Das Fragezeichen in meinem Titel widersetzt sich allerdings diesem Postulat, fragt es doch potenziell Sinn stiftend nach der Gültigkeit dieses jelinekschen Postulats. Ist es überhaupt denkbar, dass das Theater ohne den Körper als Funktionsträger auskommt? Erweist sich nicht gerade der Körper als Signum des Theaters schlechthin? Gibt man der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte Recht, dann geht das Theater vom Apriori des Körpers aus. Der Schauspieler wird gleichsam zum zentralen Zeichen innerhalb des semiotischen Systems des Theaters und seine körperliche Präsenz bildet die *conditio sine qua non* für die Möglichkeit des Theaters.² Auch Hans-Thies Lehmann betont, dass in keiner anderen Kunstform der Körper so sehr im Zentrum steht wie im Theater. Als Anfang (nicht nur) des Theaters markiert er den körperlichen Akt und die Aktion, „als einer sich aus dem Kollektiv löste, vor es hintrat und *etwas von sich hermachte*: der Angeber, der *booster*, der seinen Körper, den vielleicht besonders schönen und starken, vorzeigt und ausstellt, sich kostümiert, von (eigenen) Heldentaten erzählt“³. Ähnlich beschreibt Jelinek diesen Vorgang des Hervortretens, des Hervorkommens des Schauspielers als einen Akt des Vordrängens und bemüht dabei einen Vergleich aus dem Bereich des Sports. Denn wie das Spitzentrio aus dem Feld der Radfahrer ausreißt, um Gold, Silber oder Bronze zu gewinnen, haben sich die Schauspieler von uns, den Nicht-Schauspielern, abgesetzt. Als „zweibeinige Kreaturen“ treten sie in Erscheinung.⁴ Durch das Ausscheren aus der unförmigen, undifferenzierten Menschenmasse wird das Augenmerk auf die einzelnen vordrängenden Körper gelenkt.

¹ Jelineks Beitrag erschien erstmals im Heft Nummer 11 der *Theaterschrift* im Jahr 1997. Ebenso wurde er – gleichsam programmatisch für die veröffentlichten Theatertexte – in den *Neuen Stücken* abgedruckt: Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: dies: *Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 7-13.

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd.1. Tübingen: Narr 1983. S. 98.

³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 361.

⁴ Vgl. Jelinek: „Sinn egal.“ S. 7.

POSTDRAMATISCHE KÖRPER

Am Anfang war im Theater also nicht das Wort, sondern der Körper. Was allerdings die kulturellen Vorstellungen von und über ihn betrifft, unterliegt er von Anfang an dramatischen Wandlungen. Im idealen Falle vermag das Theater diese Körpertransformationen zu fassen, indem es einen Raum schafft, in welchem sie artikuliert und reflektiert werden können. Wenn der Körper auf die Bühne gestellt, ja ausgestellt wird, sind ihm die kulturellen Vorstellungen von und über ihn auf den Körper geschrieben. Eine Semiotik des Theaters, die sich den unterschiedlichen historischen Körperbildern widmet, vermag auch die Verfasstheit der Körper in ihren kulturellen Erscheinungsformen zu rekonstruieren. So gilt es die Geschichte, die dem Körper eingeschrieben ist, stets mitzulesen, wenn der Körper und seine Repräsentation auf dem Theater untersucht werden.

Jelineks Postulat eines Körpers ohne Sinn und Zweck für das Theater ist demnach auch in seiner historischen Dimension zu befragen. Jelinek erhebt diese Forderung in einer Zeit, in der das postdramatische Theater die Auferstehung des Körpers feiert, und der dramatische Prozess, der sich zwischen den Körpern abgespielt hat, in einen postdramatischen Prozess überführt werden konnte, bei dem der Körper selbst als Spielfeld fungiert. Mit einer geradezu aufdringlichen Körperlichkeit rückt das postdramatische Theater die Physis des Schauspielers und seine auratische Präsenz ins Zentrum der Bühne. Die Betonung der körperlichen Materialität geht dabei auf Kosten des Sinns. Der postdramatische Körper ist nicht mehr Träger von Bedeutung, ganz im Gegenteil: er verweigert den Signifikantendienst:

Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine *Präsenz* aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedeuten, so wird seine Fähigkeit bewusst, alle Semiose zu stören und zu *unterbrechen*, die von Struktur, Dramaturgie und Sprachsinn ausgehen mögen [sic!]. Seine Anwesenheit ist deshalb stets – *Sinn-Pause*.⁵

Der Zusammenhang zwischen Körper und Sinn, wie ihn hier Lehmann beschreibt, veranschaulicht einerseits recht deutlich, was sich Jelinek von einem Theater verspricht, bleibt aber andererseits einer Hierarchisierung verhaftet, die Jelinek fremd ist. Bei Lehmann stehen Sinn und Körper noch in Korrelation zueinander. In der Umkehrung der Ordnungen, wie sie noch dem (logozentrischen) dramatischen Theater eingeschrieben sind, wird im postdramatischen Theater der Sinnverlust durch die Aufwertung des Körpers erreicht. Jelinek ersetzt diese Umwertung der Relation zwischen Sinn und Körper durch eine Verschiebung binär gedachter Systeme selbst und führt dadurch die doppelte Gebärde der Dekonstruktion⁶ konsequent zu Ende. Ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Sinn betrifft den Körper gleichermaßen: Sinn egal, Körper zwecklos.

Die Positionen von Lehmann und Jelinek ergeben sich allerdings aus den verschiedenen Absichten, die sie mit ihren Texten verfolgen. Lehmann stellt mehr oder minder deskriptiv die Entwicklung des Theaters seit den 60er Jahren dar und fasst diese in einer Theorie des neuen Theaters zusammen, Jelinek hingegen proklamiert ihre Visionen in Bezug auf dieses Theater. Sie will ein anderes Theater, will von dem Theater, das sie bisher zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es ihr nachkommt.⁷ Und dazu ist ihr jedes Mittel recht. Ob sie nun seicht sein möchte⁸, wenn sie dem Theater das Leben auszutreiben versucht, oder sozusagen mit der Axt dreinschlägt⁹, um herkömmlichen Theaterkonventionen in Fortsetzung avantgardistischer Praktiken aufzubrechen – letztlich sind dies alles Bemühungen, das Theater

⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 368.

⁶ Vgl. Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1988. S. 313.

⁷ Vgl. Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 153.

⁸ Vgl. Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 2005. S. 157-161.

⁹ Vgl. Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984). S. 14-16.

in radikaler Weise zu verändern. Die Mittel, die sie dafür verwendet, sind freilich sehr begrenzt. Denn was Jelinek hier theoretisch verspricht, kann und wird sie allein aus ihrer Position als Schriftstellerin heraus leisten. Jelinek *macht* eben nicht Theater, sondern *schreibt* Theater. Sie bringt sich in das Theater mit ihren Texten ein, mit dem geschriebenen Wort, das angesichts der postdramatischen Wende nur mehr wenig zu sagen hat. Die Position der Wortlieferantin ist demnach eine denkbar ungünstige. Denn mit den Bemühungen einer Re-Theatralisierung des Theaters im 20. Jahrhundert wird dem literarischen Text der Kampf angesagt. Wenn es dem Theater auch nicht gänzlich gelungen ist, sich von den Fesseln der Literatur zu befreien, so hat sich zumindest die Forderung nach Theatralität in vielen dramatischen Texten des 20. Jahrhunderts eingeschrieben.

KÖRPER-STÜCKE

Wie Jelinek diesen Entwicklungen begegnet, soll in meinem Beitrag anhand ihrer Theatertexte gezeigt werden. In Gegenüberstellung von Jelineks Sprachflächen und ihren szenischen Texten mit durchwegs dialogischer Struktur werden dabei die Grenzen zwischen *dramatisch* und *postdramatisch* verhandelt. Das Augenmerk wird dabei auf die theatralischen Elemente in ihren Texten gelegt. In einem Verfahren, in welchem die implizit entworfene szenische Realität der Texte bestimmt sowie das theatralische Potenzial der Sprache – also die spezifische Theatralität der Texte – untersucht wird¹⁰, sollen Jelineks Texte analytisch greifbar werden. Dabei ist es meines Erachtens vonnöten, sich von den rein sprachlichen Informationen, welche die Texte liefern, zumindest teilweise zu distanzieren und die Aufmerksamkeit auf jene theatralischen Zeichen zu richten, die den Texten gleichsam eingeschrieben sind. Mit Hilfe einer Theatersemiotik, welche die formale Komplexität der Bühnendarstellung beleuchtet, können Analyseverfahren entwickelt werden, die beim Lesen von szenischen Texten hilfreich sind. So sollen bei der Lektüre die Strukturen der Zeichensprache des Theaters stets mitgedacht werden, um die theatralen Codes im Text dechiffrieren und in ihrer Relation zum sprachlichen Zeichen positionieren zu können. Beim Akt des Lesens und gleichzeitigen Imaginieren einer assoziierten szenischen Realisation gewinnt der Text an Körper, dessen theatralische Physiognomie es zu begreifen gilt. Inwiefern Jelineks Sprachflächen (trotz ihrer Flachheit) Gestalt verleihen können, soll im Rahmen einer Semiotik des Körpers erläutert werden. Bereits beim Akt des Lesens (und nicht unbedingt erst beim Aufführen des Textes) gilt es den Körper im Text auferstehen zu lassen, den Text als Körper des Körpers zu deuten.

Wie Jelinek auf die Entwicklungstendenzen des Theaters mit der Aufforderung nach mehr Theatralität reagiert, lässt sich an ihren Texten ablesen, insbesondere an jenen, die als Abrechnung mit herkömmlichen Theatertraditionen verstanden werden können. So wollte beispielsweise Jelinek mit ihrer Nora¹¹ nicht nur Ibsen verlassen, sondern mit einem Angriff gegen die „falsche Einheit“¹² das illusionistische Theater überwinden. Der dramatische Emanzipationsversuch ist ihr dabei nicht ganz gelungen, denn der Text vertraut im Wesentlichen doch zu sehr auf das Funktionieren des Dialogs und präsentiert die Figuren als eine Einheit von Sprache und Körper. Radikaler geht Jelinek da schon eher mit dem Wiener Volksstück um, dem sie im *Burgtheater*¹³ gehörig an den Leib rückt. Dort lässt sie in einem

¹⁰ Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 288.

¹¹ Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994. S. 7-78.

¹² Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 157.

¹³ Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 129-189.

„allegorischen Zwischenspiel“ Ferdinand Raimunds Alpenkönig noch einmal auferstehen, um ihn letztlich in der Körperlichkeit, mit der er sich präsentiert, vollends zu zerstören und damit auch dem Wiener Volksstück ein Ende zu setzen. So pompös der Auftritt des Alpenkönigs mit Märchenkahn, Harfenklängen und Lichtspielen – parodistisch überhöht, aber dennoch ganz in der Tradition der Altwiener Zauberstücke – in Szene gesetzt wird, so brutal gestaltet sich auch sein Abgang, wenn er zunächst verbal diffamiert, dann auch körperlich deformiert wird. Was zu Beginn, wie es in der Regieanweisung heißt, nicht sofort bemerkt werden darf, wird spätestens dann evident, wenn die anderen Protagonisten ernsthaft und immer heftiger auf den Alpenkönig einschlagen, so dass sich seine Körperteile zu verstreuen beginnen: Der Alpenkönig ist von Anfang an wie eine Mumie in weißen Binden umwickelt, schon bei seinem Auftritt sind Blutflecken zu sehen. Für Evelyn Annuß ist diese Verfremdung des Raimundschen Alpenkönigs als Verschiebung der Reflexion personalen Nachlebens ins Szenische zu lesen: „Dem in der ‚Bühnenanweisung‘ markierten Raimund-Zitat wird der Tod eingezeichnet, um es als szenische Reflexionsfigur für das Zitieren der Vergangenheit in personaler Form einzusetzen.“¹⁴ Jelinek lässt das Zitat, das der Vergangenheit angehört, erneut auferstehen, verleiht ihm einen Körper, der aber nur scheinbar Form bewahrt und dem die Spuren seiner Zeit eingeschrieben sind. Im Spiel wird es schließlich vollends zerstört und vernichtet. Auf der Bühne wird ein regelrechtes Massaker veranstaltet, bei dem der Alpenkönig Stück für Stück demontiert wird. Die Figur wird sukzessive aufgelöst, und zwar zu Requisiten, wie sie auch im Orgien-Mysterien-Theater Hermann Nitschs zum Einsatz kommen. Fehlt es der Figur schließlich an körperlicher Substanz, bleibt ihr nur mehr die Stimme, die sich körperlos, wie sie nun einmal ist, im Bühnenraum verselbständigt hat. Ein letztes Mal wird die Zauberwelt heraufbeschworen, wenn die Stimme durch den Bühnenraum spukt. Doch was sie sagt, ist nicht als Bedrohung zu lesen; es ist vielmehr ein Abschiednehmen in Zitaten. Mit den Zeilen aus dem Hobellied in Raimunds *Verschwender*¹⁵ (BT 149) darf sich der herbeizitierte Autor noch einmal zu Wort melden, bevor ihm auch stimmlich der Garaus gemacht wird. Wenn Jelinek den Alpenkönig am Schluss auf seine Stimme reduziert, wird dramatisch sichtbar, was Jelinek programmatisch vom Theater fordert. „Ich spreche, daher bin ich“, wird zur Voraussetzung ihrer Figuren; diese „konstituieren sich nur durch das Sprechen, und sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen.“¹⁶ Wenn schließlich auch die Schauspieler nicht mehr nur sprechen, sondern überhaupt das Sprechen SIND, dann kann nichts mehr darüber hinwegtäuschen, dass auch der Körper zwecklos ist.¹⁷

Am Ende bleibt fast nichts zurück. Die Reste des zerstückelten Alpenkönigs werden feinsäuberlich verpackt, und auch die Gondel wird klein zusammengefaltet. Als hätte das Zwischenspiel gar nicht stattgefunden, werden die Überreste allesamt beseitigt. Nur die Blutspur bleibt mahnend zurück, als Spur des abwesenden Körpers, die ihn ersetzt und gleichzeitig sein Fehlen markiert. Was Jelinek hier exemplarisch mit theatralischen Mitteln beschreibt, veranschaulicht recht deutlich das Dilemma des Körpers in (literarischen) Texten schlechthin. Literatur ermöglicht es zwar, den Körper zur Sprache zu bringen – einerseits, indem sie ihn zum Thema macht, andererseits, indem sie ihn durch Text ersetzt. Doch der Körper bleibt allem Begreifen äußerlich als das schlechthin Andere des Begriffs an sich. Er scheint nur als Spur eines Abwesenden in Repräsentationen bewusst zu werden.¹⁸ Wenn Christiaan Hart Nibbrig das Wesen des Körpers mit derridascher Terminologie beschreibt,

¹⁴ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 83.

¹⁵ Raimund, Ferdinand: *Der Verschwender*. In: *Raimunds Werke*. Berlin: Aufbau-Verlag 1969. S. 235-332, hier S. 317.

¹⁶ Roeder: *Autorinnen*. S. 151.

¹⁷ Vgl. Jelinek: „Sinn egal.“ S. 9.

¹⁸ Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan: *Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 18.

legt er die Spur zur Schrift und erklärt den Text zum Körper des Körpers. Schrift ersetzt gleichsam das Bild des Körpers, als Zeichen verweigerter Spiegelung, ohne zu bezeichnen. Beim Akt des Lesens gilt es demnach, den Körper im Text auferstehen zu lassen: „Lesen heißt dann: ihn [den Körper] suchen.“¹⁹ Bei der Spurensuche ist allerdings zu berücksichtigen, dass der menschliche Körper wie auch das sprachliche Zeichen nicht einfach von selbst oder als solche ‚erscheinen‘, sondern immer schon zweifelhafte Produkte eines rhetorischen Lesens sind. Vor allem bei Texten, die für das Theater geschrieben sind, ist es verlockend, sich auf die Suche nach dem Körper zu begeben und in einer assoziierten und/oder inszenierten Realisation den Figuren Gestalt zu verleihen, das Wort gleichsam zu Fleisch werden zu lassen.

Wenn Corina Caduff anhand von Jelineks Theatertexten die verschiedenen Schnittstellen betrachtet, an denen sich sprachliche, imaginäre und reale Körper kreuzen, dann begibt sie sich gleichsam auf die Suche nach dem Körper, wie er sich ihr lesend erschließt, aber auch in Inszenierungen von jelinekschen Texten konkretisiert. Sie betrachtet den Körper bei Jelinek als Fluchtpunkt, auf den sich die Figuren zu- und von dem sie sich wieder wegbewegen. Der Körper verschwindet gleichsam im Text, und zwar nicht nur metaphorisch, „wobei dieses Verschwinden durch die fragmentierten diskursiven Formen der zeitweiligen Körper-Rückkehr in seiner Funktion als Mimesis des verdrängten Körpers sichtbar wird“²⁰. Die Lektüre der jelinekschen Texte erweist sich dabei als schwierig, weil die konkreten Körperbilder vorrangig mit nicht-körperlicher Sprache zer-schrieben werden. Jelinek betreibt eine konsequente „Entfleischlichung“ der Figuren; die Körper werden zwar als in der dramatischen Rede reflektierte Gegenstände lesbar, sind aber aufgrund des mangelnden metaphorischen Ausdrucks für den Leser nur schwer bildlich vorstellbar.²¹ Auch für Marlies Janz lässt sich die schablonenhafte, nicht-authentische Rede in Jelineks Stücken nicht verkörpern: „An die Stelle von ‚Personen‘ treten körperlose Stimmen.“²²

VERSTIMMTE KÖRPER

Dass die Stimmen, die Jelinek in ihre Texte einschreibt, „Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem“²³, nicht mehr nur an eine Person, einen Körper gebunden sind, ist hinlänglich bekannt. Die Vielstimmigkeit, die durch Montage von Zitaten entsteht, schafft letztlich multiple Figuren, die nicht mehr in einem Körper zu fassen sind und die den einheitlichen Sinn verweigern. Die Figuren sprechen also nicht mehr von sich selbst, sondern es spricht aus ihnen. „Die Stimme quillt uns aus dem Mund“²⁴, heißt es bezeichnenderweise in *Wolken.Heim*. Das kollektive Wir, das hier spricht, versammelt die herbeizitierten Stimmen in sich. Das Vorgesprochene wird gleichsam noch einmal gesprochen (und dadurch auch gebrochen). Wer hier spricht, wenn Jelinek ihren Figuren unterschiedlichste Zitate in den Mund legt, ist indessen auf Grund der dramatischen Konzeption des Textes nicht festzumachen. Die Stimmen überlagern sich, gehen ineinander über und treten verwandelt auf.²⁵ Wenn der Text mit Ausnahme des Titels, einer Danksagung zu Beginn und einer

¹⁹ Ebd., S. 197.

²⁰ Caduff, Corina: „Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierung des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab.“ In: Caduff, Corina u. Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996. S. 154-174, hier S. 165.

²¹ Ebd., S. 171.

²² Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 37.

²³ Jelinek: „Sinn egal.“ S. 8.

²⁴ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. In: dies.: *Neue Theaterstücke*. S. 135-158, hier. S. 155.

²⁵ Vgl. hierzu auch Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 11. Annuß fokussiert mit der rhetorischen Figur der *Prosopopöia* auf die Stimmen, die in Jelineks Stücken laut werden.

Quellenangabe am Ende auf jeglichen Nebentext verzichtet, ist auch seine Theatralität schwer zu fassen. Der Textkörper liefert keine Markierungen mehr, die Konturen verlieren sich in den Textmassen. Die einzige Betonung (oder Betonierung, wie es Jackie in *Der Tod und das Mädchen IV* nennen würde) der Körperform ergibt sich durch die Absätze, durch die der endlos scheinenden Suada zumindest manchmal kurze Pausen gegönnt werden. Ob diese Unterbrechungen allerdings auch einen Sprecherwechsel evozieren, gibt der Text – anders als in *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, wo dezidiert darauf hingewiesen wird, dass die Absätze nicht der Unterscheidung der beiden Protagonistinnen dienen²⁶ – nicht an. Sie sind auf jeden Fall als Pausen zu lesen, die den Text nicht nur strukturieren, sondern auch rhythmisieren. Sie betonen damit auch die klangliche Qualität, die dem Text anhaftet. Diese ist an das Sprechen gebunden. Der Textkörper kann von sich aus aber nicht die Stimme erheben; sie muss ihm erst verliehen werden (durch lautes Lesen oder durch Rezitation), damit er in einen Klangkörper überführt werden kann. Dass das Sprechen in der Regel aber an einen Körper gebunden ist, ja das Sprechen selbst körperlich ist²⁷, führt uns das Theater, gerade indem es Jelineks Texte zum Klingen bringt, vor Augen.

In Stemanns Inszenierung von *Das Werk* in der Uraufführung am Wiener Akademietheater 2003 wird der jelinekschen Sprache dadurch begegnet, dass ein Schauspieler den scheinbar unaufführbaren Text zunächst einfach vorliest. Blatt für Blatt wird dem Textmaterial eine Stimme verliehen, bis endlich doch ein Spiel beginnen kann. Als Vorlesender scheint der Schauspieler noch nicht in seine Rolle geschlüpft zu sein; dennoch setzt er sich bereits heftig in Szene. Mit Gestik und Mimik unterstreicht er seine Schwierigkeiten mit dem Text; die Stimme setzt aus, weil der Text keine Atempause lässt, der Schauspieler aber atmen muss. Bei der Aufführung von *Babel* zwei Jahre später verzichtete Stemann dann zunächst auf den Körper des Schauspielers, indem er Jelineks Text zu Beginn des Stücks dem Publikum über Lautsprecher näher brachte. Die Beschallung kommt aber letztlich nicht ohne den Schauspieler aus. Wenn dieser auch nicht sichtbar ist, bringt er sich dennoch mit seiner Stimme ein, indem er den Text spricht. Die technische Reproduzierbarkeit mag den Körper zwar zum Zeitpunkt der Aufführung entbehrlich erscheinen lassen, doch als Resonanzkörper ist er zu allererst Tonträger, bevor er seine Stimme überträgt. Seine körperliche Absenz bringt aber zugleich seine Präsenz ins Spiel. Denn mit dem Fehlen des Körpers bleibt die Frage, wann und wo denn dieser zu verorten ist: Sitzt er gar hinter der Bühne, während er spricht? Oder hat er schon Wochen zuvor seine Stimme abgegeben, und sitzt dennoch hinter der Bühne, oder im Zuschauerraum, oder ganz wo anders? Die Stimme ist der Vorbote für den Körper des Schauspielers, der sehnsüchtig erwartet wird, damit das Spiel endlich beginnen kann.

Dass das Theater indessen auch ohne Schauspieler auf der Bühne auskommen kann, schreibt Jelinek in *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* fest. Dort werden „zwei riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind“²⁸, auf die Bühne gestellt. Beide sprechen miteinander; ihre Stimmen kommen allerdings „leicht verzerrt, aus dem Off“. Wenn hier Jelinek mit ihrem Text ins Genre des Figurentheaters wechselt, ist das nur eine Spielart ihres Versuchs, den Schauspieler von der Bühne zu verbannen und dadurch möglicherweise dem Theater das Leben auszutreiben. Ihr

²⁶ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*. In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003. S. 101-153, hier S. 103: „[...] die Absätze deuten nur Absätze im Sprechen an, sie dienen nicht der Unterscheidung in die beiden Personen Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere.“

²⁷ Stefanie Carp bezeichnet Jelineks Stücke als Körpertexte: „Die Sprache in den Theatertexten von Elfriede Jelinek braucht die Körper. Das Sprechen ist körperlich.“ Carp, Stefanie: „Laudatio auf Elfriede Jelinek.“ In: *Theater der Zeit* (2003), H. 2. S. 4-7, hier S. 6.

²⁸ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*. In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V*. S. 7-24, hier S. 9.

Versuch steht ganz in der Tradition eines Edward Gordon Craig, der den menschlichen Körper von Natur aus für kunst-untauglich erachtet. Edward Gordon Craig setzt dem unzuverlässigen und seiner individuellen Subjektivität unterworfenen menschlichen Darsteller die Kunstfigur der Über-Marionette entgegen.²⁹ Wenn Jelinek ihre riesigen, popanzartigen Figuren kreiert, materialisiert sie gleichsam die craigsche Kunstfigur und erschafft sie neu – aus Wolle. Die (weibliche) Handarbeit, die Jelinek hier vorlegt, ist, was das Material betrifft, mit dem Theatertext *Stecken, Stab und Stangl* verknüpft, in welchem die Figuren in die Häkelarbeit des Bühnenraumes einverleibt werden.

*Im Verlauf des Textes wird an den Häkelwaren herumgebessert, geflickt etc. Die Schauspieler sollen damit, fast unmerklich beginnend, sukzessive immer stärker beschäftigt sein. Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen.*³⁰

Die Figuren verstricken sich nicht nur immer mehr mit dem, was sie sagen, sondern sie verstricken sich ineinander, sodass ein textuelles Wollknäuel entsteht, dem nicht zu enttrinnen ist. Zwischendurch spritzt zwar noch ein bisschen Blut, als Zeichen dafür, dass hier noch menschliche Körper im Spiel sind, doch schließlich wird der Fleischer auch diese zur Strecke bringen. Im Schlussbild kehrt er „alles zusammen, Schauspieler, Handarbeiten, Plüschtiere, Häkelgarn“ (ST 68). Die Verschränkung zwischen Schauspielern, ihren Kostümierungen, den Requisiten und dem Bühnenbild, die sich im Laufe des Stückes allmählich abzeichnet, ist am Ende in drastischer Weise vollzogen. Der Rest ist Abfall.

Während sich in *Stecken, Stab und Stangl* die Schauspieler allmählich in der Wolle verlieren, werden sie in *Der Tod und das Mädchen I* gleich ganz durch diese ersetzt. Die Figuren sollen dort aber nicht flach erscheinen; ausgestopft präsentieren sie sich in voller Körperlichkeit. Auch wenn es für den Schauspieler keinen Platz mehr auf der Bühne gibt, heißt das nicht, dass seine künstlichen Stellvertreter nicht trotzdem ein Stück Leben verkörpern. Die Trennung von Körper und (verzerrter) Stimme unterstreicht zwar die Künstlichkeit der Szenerie, doch im Grunde beginnen die Figuren, gerade weil ihnen eine Stimme verliehen wird, zu spielen, zu leben – selbst wenn sie in der Fiktion bereits tot sind oder den Tod darstellen. Am Ende des Textes können sich die Figuren sogar bewegen. Ihre Aktionen sind zwar beschränkt, jedoch von dramatischer Konsequenz. Denn der Jäger zielt nicht nur auf das Schneewittchen, sondern er erschießt es und geht dann mit geschulterter Flinte ab. Wie im Akt des Lesens der Textkörper Gestalt annimmt, so gewinnt im Sprechen die ausgestopfte Figur an Körper. Die Stimme mit ihrer Referenz an das Menschliche belebt gleichsam die Figuren, auch wenn es nicht aus ihnen spricht. Die Stimmen aus dem *Off* sind unterscheidbar und können den Figuren zugeordnet werden. Sie sprechen auch „miteinander“, wie es in der Regieanweisung heißt. In dramatischer Weise entspannt sich ein Dialog zwischen den Figuren, bei dem auf die jeweils andere nicht nur durch die gegenseitige Anrede Bezug genommen wird. Redend erzählen die Figuren auch sich selbst, entlarven ihre Existenz. Schneewittchen, bereits vergiftet, ist auf der Suche nach der Wahrheit, die sie bei den sieben Zwergen zu finden hofft. Doch mit dem Jäger trifft sie nicht auf den Zwerg Wahrheit, sondern auf den Riesen Unwahrheit, der als Tod freilich doch eine Wahrheit verkörpert, nämlich die ultimative. Insofern spielt der Jäger die Rolle der Wahrheit, aus Mangel an besseren Darstellern, wie er selbst zugibt (TM I 13). Dabei erweist sich auch seine Existenz als unwahr. Denn es sei ein Irrtum zu glauben, ihn sehen zu können, sagt er: „Ich bin unsichtbar. Und wäre ich sichtbar, dann gäbe es mich nicht, und Sie würden mich ebenfalls nicht sehen können.“ (TM I 12) Schneewittchen befindet sich in einem Stadium zwischen Sein und Schein. „Warum bin ich noch und nicht nichts [...]?“ (TM I 17) wird zur alles bestimmenden Frage Schneewittchens, auf die der Jäger nur eine Antwort kennt: den Tod.

²⁹ Craig, Edward Gordon: *Über die Kunst des Theaters*. Berlin: Gerhardt 1967.

³⁰ Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. In: dies.: *Neue Theaterstücke*. S. 15-68, hier S. 17.

Wenn er Schneewittchen totschießt, hört sie zu reden und auch zu fragen auf. Mit dem Verlust der Stimme ist ihr der letzte Rest an Lebendigkeit genommen.

Wenn nun die Stimmen, die in Jelineks Texte eingeschrieben sind, immer noch einen Rest von Lebendigkeit verlauten lassen, dann ist der Körper doch nicht ganz so zwecklos, wie Jelinek postuliert. Allein die Technik scheint Jelineks Forderung realisierbar zu machen, da die Stimme nun durch den Computer generiert werden kann. Schlingensief bedient sich dieser Möglichkeit, wenn er in seiner *Bambiland*-Aufführung im Wiener Burgtheater 2003 Jelineks Text mit Mut zum Strich durch eine Computerstimme zum Klingen bringt. Auch wenn in dieser Inszenierung nicht mehr viel von Jelineks Text übrig bleibt, kommt sie wohl doch der Forderung der Autorin nach einem Theater ohne Sinn und Körper am nächsten. Doch selbst dort, wo der Text zum Schweigen gebracht wird und in eine multimediale Bilderflut übersetzt wird, tauchen all die Körper wieder auf. Theater ist eben immer auch Verkörperung: „*Körper: der Zweck*“³¹ eben.

³¹ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002. S. 5-65, hier S. 25.

**„MACHEN SIE WAS SIE WOLLEN“
ZUM VERHÄLTNIS VON AUTORIN UND REGIETHEATER IN DEN
INSZENIERUNGEN VON ELFRIEDE JELINEKS *RASTSTÄTTE* (CASTORF), *EIN
SPORTSTÜCK* (SCHLEEF) UND *DAS WERK* (STEMANN)¹**

Gabriele Dürbeck

*Universität Hamburg
Institut für Germanistik II*

Im Jahr 2005 entbrannte die Debatte über Regietheater versus Autorentheater, polarisiert durch die prominente, in der Rede zum Schillerjubiläum vorgetragene Klage des Bundespräsidenten Horst Köhler, dass im heutigen Theater werktreue Aufführungen fehlten. „Werktreue“ – ein neuer Kampfbegriff. Diese Debatte ist nicht neu; vielmehr wird das Regietheater angegriffen, seitdem es Regietheater gibt. Doch gerade in Inszenierungen von Jelinek-Stücken erweist das Regietheater seine ästhetische Notwendigkeit. Text- bzw. ‚werktreue‘ Aufführungen, welche die moralische und ideologiekritische Stoßrichtung der jelinekschen Dramen lediglich vorführen und ohne eine eigene Handschrift bebildern, fallen beim Publikum durch. Erfolgreich hingegen sind die Aufführungen, die den jelinekschen Text als Spielvorlage verwenden und ihre Kreativität durch die im Stück angesprochenen Fragen und Themen in ein freies Spiel versetzen lassen, wobei das Theater selbst zum Medium der Reflexion wird. Wenn Elfriede Jelinek nach dem großen Erfolg von Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater in einer Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* zur Autorin des Jahres 1998 gewählt und als „die unangefochtene Dramatikerin der neunziger Jahre“ gewürdigt wurde², verdankt sich dieser Erfolg paradoxerweise einem starken Regietheater. Dass sich das Regietheater mit seinen Regieteams diese – mittlerweile auch von Jelinek gewürdigte – Stellung Stück für Stück erarbeiten musste, indem es sich in vielfältigster Weise mit der Autorin auseinandersetzte und eine eigene szenische Bildsprache zur Umsetzung der mehrdimensionalen Sprachflächen und Diskurs-Assemblagen gefunden hat, soll im Folgenden gezeigt werden.

Drei weithin diskutierte und mehrfach ausgezeichnete Inszenierungen stehen im Zentrum: die deutsche Erstaufführung der Komödie *Raststätte oder sie machens alle* von Frank Castorf (1995) am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, die Uraufführung von *Ein Sportstück* von Einar Schleef (1998) am Wiener Burgtheater und die Uraufführung von *Das Werk* (2003) in der Inszenierung von Nicolas Stemann am selben Ort. Meine These ist, dass die Inszenierung Castorfs ein neuartiges Verhältnis zwischen Autorin und Regietheater initiierte, indem der Regisseur die moralisierende und anleitende Attitüde der Autorin in satirischer Weise auf der Bühne thematisierte und zum Spielmateriale machte. In der Folge lockerte die Autorin Schritt

¹ Peter H. Feindt (Universität Hamburg) und Christine Bähr (Universität Trier) danke ich herzlich für die Anregungen und Hinweise zu diesem Beitrag.

² *Theater heute*. Jahrbuch 1998. S. 84.

um Schritt die enge Bindung der Regie an den Text, dem sie mittlerweile den Status einer bloßen Spielvorlage, nicht aber eines autoritativen Bezugspunktes für den performativen Prozess zuschreibt. Die folgende Untersuchung konzentriert sich auf die szenische Umsetzung des Textes und die Rolle der Autorin, die in zwei der drei betrachteten Stücke auch als selbstreflexive Figur eingeschrieben ist.³

ÜBERBIETUNG ALS ‚RETTUNG‘ DER AUTORIN – FRANK CASTORFS *RASTSTÄTTE ODER SIE MACHENS ALLE* (1995)

Castorfs Inszenierung von Jelineks *Raststätte oder sie machens alle* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg⁴ wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* als Inszenierung des Jahres 1995 ausgezeichnet. Dagegen blieb die Uraufführung am Burgtheater im Akademietheater Wien im Vorjahr unter der Regie von Claus Peymann belanglos, weil die texttreue Inszenierung des Stücks als „kritische Boulevard“-Komödie⁵ den skandalträchtigen Stoff, so die Kritiken, vollkommen entschärft habe. Der zuvor beschworene Skandal blieb aus.⁶

Raststätte oder sie machens alle. Eine Komödie (1994) ist trotz der beigelegten Gattungsbezeichnung nach Jelineks Verständnis ein Satyrspiel, womit sie ein Genre aufruft, das mit obszönen Handlungen und Vulgarismen durchaus etwas anzufangen weiß. Das Stück übernimmt den *Così fan tutte*-Stoff nach dem Libretto von da Ponte für Mozarts 1790 uraufgeführte Oper. Die von Spielmacher Alfonso eingefädelte Prüfung der weiblichen Treue wird bei Jelinek zu einer aktiven Suche der beiden typisierten Figuren Isolde und Claudia nach dem „Tier in sich“, wie es im Text mehrmals heißt, das sie durch eine Kontaktanzeige auf einer Raststätte finden wollen. Bei Jelinek entfällt also die Rolle des Spielmachers; die Versuchung wohnt in den Figuren selbst. Die Frauen werden als aktiv Begehrende gezeigt, die von Liebe, Sex und Pornographie als erwerbbares Konsumgut sprechen. Sie verabreden sich mit einem Elch und einem Bären und treffen unwissend auf ihre eigenen verkleideten Ehepartner, Kurt und Herbert. Während der sexuelle Kontakt die weiblichen Figuren vollkommen ernüchtert zurücklässt, brechen sie, als sie anschließend ihren Akt auf einem Video-Bildschirm wiedererkennen, in Begeisterung aus: „Super! Warst du! Super! [...] Herbert, so toll warst du ja noch nie.“⁷ Am Ende werden der Bär und der Elch durch einen *coup de théâtre* zu echten Tieren. Die vier Hauptfiguren schlagen auf sie ein, misshandeln sie und essen von ihnen, wobei sie ausländerfeindliche Parolen brüllen, bis den Elch- und Bärenkostümen zwei japanische Philosophiestudenten entsteigen, die einen absurden Schlussdialog führen.

³ Dem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und dem Burgtheater Wien danke ich für die Bereitstellung von Videoaufzeichnungen der hier besprochenen Inszenierungen an ihren Häusern.

⁴ Deutsche Erstaufführung im Januar 1995 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Schauspieler: Stephan Bissmeier, Marion Breckwoldt, Inka Friedrich, Carolyn Mylord, Bernhard Schütz, Siggi Schwientek, Gustav-Peter Wöhler; Regie: Frank Castorf; Bühne: Bert Neumann; Dramaturgie: Wilfried Schulz.

⁵ Wille, Franz: „Jenseits der Gürtellinie: ‚Höher höher, tiefer tiefer!‘ Ein Fall von Stückvernichtungsentdeckung – Elfriede Jelineks *Raststätte oder Sie machens alle* in Hamburg.“ In: *Theater heute* 3 (1995). S. 4-6, hier S. 4.

⁶ Vgl. z.B. Fritsch, Sibylle: „Jelineks Peitschenhiebe. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek kam mit der Uraufführung ihres neuesten Theaterstücks *Raststätte oder sie machens alle* auf die Titelseiten und ins Gerede.“ In: *Die Deutsche Bühne* 12 (1994). S. 34-37, hier S. 35; Detje, Robin: „Sein und Schwein. Superduper! Burgtheater sagt Skandal ab! Claus Peymann verinszeniert sich an Elfriede Jelineks Komödie *Raststätte oder sie machens alle*.“ In: *Die Zeit* vom 11.11.1994.

⁷ Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder sie machens alle*. In: dies.: *Stecken, Stab und Stangl; Raststätte oder sie machens alle; Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. Hier S. 129.

Frank Castorf, der das Stück als „Porno-Schocker“ und als „grandelndes Satyrspiel“ anpries⁸, nimmt die Sex-, Essens- und Fäkalästhetik sowie den „Edelschmutzjargon“⁹ wörtlich und setzt sie visuell auf der Bühne um.¹⁰ Damit radikalisiert er nicht nur den in den Redensarten des Textes vielfach variierten Metaphernbereich um die Sexualität als Ware in der Medienwelt, sondern auch die offene Gewalttätigkeit und Triebhaftigkeit in der Sprache. Das Klischee einer Autobahnraststätte wird detailreich ausgeschmückt: Essensreste, Erbrochenes und Müll bestimmen bei Castorf und seinem vielfach preisgekrönten Bühnenbildner Bert Neumann die Bühne. Der Aggressivität, Drastik und Gewaltsamkeit des Textes begegnet der Regisseur durch ein hohes Spieltempo und szenische Improvisationen. Dabei ist die gesamte Inszenierung geprägt von einem *Konkurrenz- und Überbietungskonzept* gegenüber Jelineks Text. Der Text, um die Hälfte gestrichen, tritt zwar als Sprechtext in den Hintergrund, bleibt aber als Spielmaterial präsent und entfaltet dadurch eine komische Wirkung. Castorf verwendet Mittel aus dem Boulevardtheater: Slapstick, Improvisation, Klamotte und Farce sowie Politsatire. Das Programm bedient sich ironischer Brechung und bisweilen drastischer, bis ins Burleske gesteigerter szenischer Transformation der im Text angeprangerten Sex-, Waren- und Medienwelt.

Auch in der Kostümierung ist dies zu erkennen: Die weiblichen Figuren tragen statt der von der Autorin erdachten futuristischen Sportanzüge lange blonde Kunsthaarperücken und zottige Fellmäntel. Von den beiden männlichen Figuren trägt die eine einen Helm mit Kuhhörnern und Federn auf der Brust, die andere eine ungebändigte schwarze Perücke und einen dicken Oberlippenbart sowie Fellstücke an den Unterarmen; auf dem T-Shirt prangt die Aufschrift „Born to be wild“. Ein dynamisches Kontrastmittel zum handlungsarmen Text erhält die Inszenierung durch ein elektrisches Förderband, auf dem die Figuren auf die Bühne und wieder hinaus gefahren werden. Dadurch bringt die Bühne nicht nur ein für die Farce kennzeichnendes Element des Mechanischen in die Dramaturgie ein, sondern es verschwimmt auch die Grenze zwischen Figuren und Requisiten.

Vier weitere Elemente von Castorfs Inszenierung seien hervorgehoben, weil sie verdeutlichen können, wie der Regisseur zu dem ideologiekritisch-aufklärerischen Anspruch der Autorin in Konkurrenz tritt und die angeprangerten Gewalttätigkeiten des Textes szenisch überbietet wie auch radikalisiert: der Klassikerwettstreit im ersten Akt, die Vereinigung der beiden weiblichen Figuren mit Elch und Bär im zweiten Akt, das oberlehrerhafte Vortragen eines Nebentextes und schließlich das Schlussbild.

Der *Klassikerwettstreit* im ersten Akt ist eine Zutat der Regie. Statt der in der Regiebemerkung vorgesehenen effektheischenden Ausstellung von Pin-ups neben Fronleichnamsfahnen in stroboskopierendem Neonlicht (RS 76) lässt Castorf die beiden männlichen Hauptfiguren, Kurt und Herbert, per Laufband mechanisch auf die Bühne befördern. Sie ergehen sich in anhaltendem Grunzen und Tiergeheul, bis sie sich allmählich sammeln, um im Duett Goethes *Der Zauberlehrling* zu rezitieren. Zuerst nach den richtigen Versen suchend, bald immer sicherer, sagen sie das Gedicht auf, bald ängstlich, bald heroisch, bald leiernd im Ton. Währenddessen tritt eine weitere Figur auf die Bühne und setzt die

⁸ Castorf, Frank: „Interview über Elfriede Jelineks *Raststätte oder sie machens alle*.“ In: *Die Welt* vom 25.10.1995.

⁹ So der Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier: „Die Stunde, da der Elch nichts von sich wusste. Letzte Ausfahrt Herrenklo – Frank Castorf versteht die Jelinek nur allzu gut: *Raststätte* am Hamburger Schauspielhaus.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.1.1995.

¹⁰ Vgl. zu der Metaphorik des Essens und Auskotzens als Kompositionstechnik Jelineks den Beitrag von Bühler-Dietrich, Annette: „Kulinarisches Theater? Elfriede Jelineks *Raststätte oder Sie machens alle*.“ In: dies.: *Auf dem Weg zum Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Epistemata 44). S. 187-208. Zur Sexualmetaphorik vgl. Höfler, Günther A.: „Vergrößerungsspiegel und Objektiv. Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günther Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl Verlag 1991 (= Dossier 2). S. 155-172.

Rezitation von Schillers Aufsatz „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ dagegen. Der Schaubühnen-Aufsatz wird von Gustav-Peter Wöhler vorgetragen, der in ein Kellnerkostüm gekleidet ist, über das er ein Baströckchen gebunden hat. Schon dadurch wird er als groteske Erscheinung markiert. Die beiden Bildungsklassiker treten in einen ungleichen Wettstreit, wobei die beiden Zauberlehrlings-Redner den Schaubühnen-Rezitator stimmlich übertönen und zum Schweigen bringen wollen. Da ihnen das nicht gelingt, werden sie handgreiflich und tragen ihn wie ein lebendes Requisit von der Bühne: Die Schaubühne als moralische Anstalt wird abgeschafft; die alten Bühnen-Geister und ihre magische Kraft bleiben zurück. An die Stelle einer Argumentation zwischen verschiedenen Haltungen tritt der mechanische Auf- und Abtritt grotesker Figuren, an denen das Bildungsgut der Moderne nur noch zufällig klebt wie ein falscher Schnurrbart oder ein Baströckchen.

Die *Kopulationsszene* im zweiten Akt wird in der Inszenierung nicht in übergroßen, plüschartigen Tierkostümen absolviert, wie es die Regiebemerkung vorgibt. Stattdessen erscheinen die Männer mit einem erschreckend tierischen Äußeren: Gesicht und Oberkörper sind von einer blutigen Schafhaut überzogen. Zuvor hatte Castorf noch zwei lebende Schafe über die Bühne geschickt, deren Schicksal sich der Zuschauer in diesem Moment lebhaft ausmalt. Der Sex der Konsum- und Medienwelt wird hier zur bizarren Orgie transformiert und erhält eine archaisierende Dimension. Dabei werden Opferung und Bocksgesang in das Komisch-Groteske eines von den Frauen zunächst gewollten, dann aber als schockierend gewaltsam erlebten Sexualaktes überführt. Diese Radikalisierung durch Wörtlichnehmen des Textes tritt in Konkurrenz zur Bildkraft der Sprache und überbietet diese noch durch die szenische Darbietung.¹¹ Im Text sagt Isolde zu Herbert im Tierkostüm: „Sie haben vorhin gesagt, dass wir dann am kalten Büffet geschlachtet werden sollen?“ und später sagt Claudia: „Ein Tier! Hilfefilfe!“, worauf Isolde antwortet: „Ein echtes Tier! Zu Hilfe.“ (RS 111, 117) In der visuellen und akustischen Prägnanz der ins Tierisch-Triebhafte gewandelten Partner wird die Inszenierung unerwünscht konkret. Durch die Rückübersetzung der assoziativ montierten Sprachflächen in physische Aktion wird die dem Text eingeschriebenen Haltung der Postmoderne ins Orgiastisch-Prähistorische geworfen.

Ein weiteres Element der Inszenierung sei erwähnt, weil es verdeutlichen kann, dass der Regisseur keine Gelegenheit auslässt, die moralische und besserwisserische Attitüde von Jelineks Text szenisch auszustellen. Zu Beginn des dritten Aktes lässt Castorf die sehr detailliert formulierte und mit mehreren Ausrufezeichen durchsetzte *Regiebemerkung* von einer Schauspielerin im Ballett-Tutu mit erhobenen Zeigefinger *aufsagen*: „[...] Bitte sich von der Ästhetik der kommerziellen Pornofilme inspirieren lassen!“ (RS 121) Damit verwendet der Regisseur sogar den Nebentext als Spielmaterial und unterwirft ihn seiner szenischen Deutungsmacht. Der aufklärerisch-appellative Gestus wird in ironischem Gewand postmodern umfunktioniert.

Dies sind die wichtigsten Höhepunkte in einer Inszenierung, die schließlich in einem Schlussbild gipfelt, das die Autorin als Automat auf die deutsche Erstaufführungsbühne bringt. Es ist eine groteske Installation, die Elfriede Jelinek als Pop-Ikone verhöhnt: Es wird eine überlebensgroße Puppe auf die Bühne gefahren, deren Kopf unschwer als Konterfei der Autorin zu erkennen ist. Die Puppe trägt zunächst einen langen schwarzen Mantel und murmelt in einer Endlosschleife Jelinek-Texte vom Tonband, beginnend mit einem Satz aus dem Stück, der eigentlich von den japanischen Philosophiestudenten gesprochen werden soll:

¹¹ Zur Tiermetaphorik und der Rolle von Natur und Wildheit im Text vgl. den Beitrag von Sander, Margarete: „Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel. *Raststätte oder Sie machens alle* von Elfriede Jelinek.“ In: Römhild, Dorothee (Hg.): *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999. S. 208-221.

Warum muß der Raum, der doch so schön war, jetzt seinen eigenen Bühnenvorhang aufhalten, um uns als Hervorbringung zu zeigen? [...] Weil wir größer sein wollen als wir je waren und doch nur so groß sein können wie die Form, die für uns gedacht war [...]. (RS 133)

Dieser Satz, der die Illusionsstiftung der Bühne reflektiert, behauptet noch den Gestus der Autorschaft, nämlich: Die größte der Figuren ist das Werk des Autors, der sie erdacht hat. Durch das stellvertretende Requisit, das bei der allmählich angedunkelten Bühne deutlich als groteske Sex-Puppe – mit blinkenden Brustwarzen und blinkender Scham – erkennbar wird, macht Castorf die Autorin aber selbst zum Spielmaterial. Die Konstellation Autor-Text-Bühne wird unterlaufen, indem die Differenzen eingerissen werden. Damit wird der Autor bzw. die Autorin selbst zum Requisit und verfügt als mechanischer Sprecher über keinen Überschuss an Intention gegenüber dem mechanisch hervorgebrachten Text. Das konzentrierte Publikum ist über zehn Minuten dem Murmeln der Figur ausgesetzt, die ihr Reden selbst *ad absurdum* führt, bis sie durch den Schlussapplaus übertönt wird. In dieser Vernichtung der Bedeutsamkeit der Rede durch ihre mechanische Wiederholung endet eine höchst vitale und virtuose Inszenierung, die den Text Jelineks aus einer zutiefst spielerischen, post-aufklärerischen Haltung kritisiert und szenisch überbietet.

Klassiker-Wettstreit, Rezitation der Regiebemerkung und Jelinek-Puppe haben dieselbe Stoßrichtung: die ironische Brechung des moralischen Anspruchs der Autorin. Doch rettet gerade ein solches Verfahren wegen seiner schneidenden Satire, auch gegenüber der Autorin, deren aufklärerischen Anspruch für das Theater – jedenfalls, wenn man der Mehrheit der Kritiker in den großen Tageszeitungen und Theaterzeitschriften folgt.¹² Die spröde Besserwisserei, die Castorf an der Autorin vorführt, wird durch seine eigene anmaßende Regisseursattitüde relativiert. Jelinek selbst hatte sich nach Peymanns Uraufführung des Stücks, wo der angekündigte Skandal gründlich ausblieb, eine „gewisse Respektlosigkeit“ erhofft.¹³ Ob ihr diese Lösung behagt, sei dahingestellt. Einen bleibenden Eindruck wird die Aufführung Castorfs, deren Premiere Elfriede Jelinek beiwohnte, bei dieser hinterlassen haben. Offenbar in Reaktion auf Castorfs Regiekonzept hat sie in ihren nachfolgenden Stücken den Gestus des Autors, der die szenische Realisierung kontrollieren will, aufgegeben. So verstehe ich den ersten Satz der Regiebemerkung im *Sportstück* (1998). Jelinek schreibt dort: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.“¹⁴ Dies gleicht einem Freibrief für das Regietheater. Die Autorin gesteht ein, dass sie belehrt worden ist bzw. sich belehren ließ. Doch stellt sie zugleich eine neue Forderung auf; der Freibrief wird an eine Bedingung geknüpft.

¹² Rinke, Moritz: „Elfriede Jelineks Komödie *Raststätte oder sie machens alle*: eine Moralorgie. In Hamburg zertrümmert Frank Castorfs das Stück. Eine Rettung. Das Theatergewitter.“ In: *Tagesspiegel* vom 28.1.1995; Stadelmaier: „Die Stunde, da der Elch nichts von sich wusste“; Wille: „Jenseits der Gürtellinie“; etwas zurückhaltender: Burkhardt, Werner: „Kose die Nutte“. Castorf inszeniert Jelineks *Raststätte* in Hamburg.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 28.1.1995.

¹³ Jelinek, Elfriede: „Das Deutsche scheut das Triviale.“ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Kathrin Tiedemann.“ In: *Theater der Zeit* Nov./Dez. (1994). S. 34-39, hier S. 39.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 7.

TEXTTEPPICH UND FEIER DES TEXTES – EINAR SCHLEEF'S *EIN SPORTSTÜCK* (1998)

Einar Schleef's Uraufführungsinszenierung von Jelinek's *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater¹⁵ wurde ebenfalls zum Berliner Theatertreffen eingeladen und zudem mit dem 3sat-Innovationspreis ausgezeichnet. Auf große Teile des Publikums übte die Aufführung offenbar eine starke Faszination aus. Mit Schleef hat Jelinek nicht nur ihren Wunsch-Regisseur, sondern auch den Weg ins Große Haus des Burgtheaters gefunden. Sie begrüßte die Uraufführung ausdrücklich und brachte in einer posthumen Laudatio auf den 2001 verstorbenen Regisseur, Autor und Schauspieler ihre tiefe ästhetische Anerkennung für das „Kraftwerk“ Schleef zum Ausdruck.¹⁶

Wie viele andere Theatertexte seit *Wolken.Heim.* ist *Ein Sportstück* ein postdramatischer Text. Er verzichtet auf eine erkennbare Handlung; die Figuren sind als Typen, als austauschbare Sprachträger und ohne konkrete Rollenzuweisungen konzipiert. Ihre Bezeichnungen lauten „die Frau“, „eine junge Frau“, „die alte Frau“, „Mann“, „Sportler“, „Opfer“ oder „Chor“. Aber es kommen auch die Figuren Achill und Hektor vor, zwei Sportfunktionäre, die sich im Tennisspiel messen, sowie eine Figur namens „Elfie Elektra“, die auf Hofmannsthals *Elektra* anspielt und autobiographische Züge Elfriede Jelinek's trägt, sowie eine weitere selbstreflektierende Figur mit der Bezeichnung „die Autorin“. Auch dieser Text besteht aus seitenlangen Monologen, die zu komplexen Sprachteppichen collagiert sind – für jeden Regisseur eine Herausforderung.

Das Stück ist eine sarkastische, bisweilen bittere Abrechnung mit einem alten Hassthema Jelinek's, dem Thema Sport – Sport in Österreich als durchtrainierte Alpenidylle, Sport als Disziplinierungs-, Verschleiß- und Körpervernichtungsmaschinerie, Sport als Massenphänomen und Konsumtechnik, Sportsgeist und örtliche Sportvereine samt Nationaltömelei und Fremdenhass und immer wieder Sport als Vorübung zum Krieg. Die Redewendung „Sport ist Mord“ wird durch Bezugnahmen auf damals aktuelle Sportereignisse auf drastische Weise persifliert und grotesk bestätigt. Angespielt wird nicht nur auf den Skisportler Richard Kröll, der in den Tod gerast ist, oder den verunglückten *Formel I*-Piloten Gerhard Berger; sondern es kommt auch der durch einen Anabolika-Schock zu Tode gekommene Bodybuilder Andreas Münzer, der Arnold Schwarzenegger nacheiferte, in einem langen Monolog selbst zu Wort. Am Anfang und Ende des Stückes wird durch die „Autorin“ eine andere Dimension des Textes eröffnet. Es geht um den individuellen Tod des Vaters, an dem sie sich selbst eine Schuld zuschreibt. Die „Autorin“ gesteht sich das eigene Scheitern ein wie auch die Wehmut über dieses Scheitern, weshalb Jelinek für dieses Stück auch von einem „radikalen Subjektivismus“ spricht.¹⁷

Als Text umfasst *Ein Sportstück* 188 Druckseiten. Einar Schleef's Inszenierung antwortet darauf mit einer, trotz Kürzungen, noch immer ca. siebenstündigen Langfassung und einer fünfstündigen Kurzfassung – also einer Aufführung, die den Rahmen des Theaterapparates vollkommen sprengt.¹⁸ Wenn die Autorin in der Regiebemerkung die Verwendung von Chören fordert, trifft sie in Schleef auf einen Regisseur, dessen Kunst, große Kollektive zu gestalten, zu seinen Markenzeichen gehört. Von seiner Inszenierung sind vor allem drei

¹⁵ Regie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef; Schauspieler: Martin Brambach, Elisabeth Rath, Julia von Sell u.v.a.

¹⁶ Jelinek, Elfriede: „Schleef oder mit der Natur zu streiten. Dankrede zur Verleihung des Berliner Theaterpreises.“ In: *Theater der Zeit* Juni (2002). S. 4-5, hier S. 4.

¹⁷ Cerny, Karin: „Elfriede Jelinek. *Ein Sportstück*.“ [28.1.98] S. 1. <http://www.literaturhaus.at/buch/rez/jelinek/> [19.11.2003]

¹⁸ Über Schleef's berühmten Kniefall vor dem Theaterdirektor Claus Peymann, um die Erlaubnis für eine verlängerte Spieldauer wenigstens für die Premierenvorstellung zu erwirken, ist viel geschrieben worden. Die Theaterkritik beklagt das Fehlen einer verbindlichen Aufführungsfassung. Vgl. etwa Brandenburg, Detlev: „Elfies Marathon-Mann.“ In: *Die deutsche Bühne* 3 (1998). S. 10-14, hier S. 10.

Momente hervorzuheben: die Monumentalität in der Behandlung des Bühnenraums mit der Wiederbelebung des Chors, der relativ freie Umgang mit dem Text und das Schlussbild mit Textteppich. Dabei geht es mir um einen Kommentar zu bisherigen Einschätzungen seitens der Theaterkritik und Theaterwissenschaft.¹⁹

Einar Schleefs Inszenierung sticht insgesamt durch ihre *Monumentalität* hervor. Der *Bühnenraum* am Großen Haus des Burgtheaters ist ein riesiger leerer, rechteckiger Kasten, der fast gänzlich auf Requisiten verzichtet und über weite Strecken in mystisches Dunkel oder Halbdunkel gehüllt ist, wenn er zwischendurch nicht als Sportplatz beleuchtet ist. In der Fernsehfassung ist fast eine Stunde lang nur Dunkel zu sehen, weil Schleef die für die Kameratechnik notwendige zusätzliche Beleuchtung ablehnte. Zu Schleefs Regiestil gehört die *Wiederbelebung des Chors*, worin er eine frühantike politische Utopie sieht.²⁰ Dies kann man als eine Kritik an der Postmoderne unter der Bezugnahme auf ein vormodernes Gesellschaftsmodell deuten. Die Aufführung ist durch eine Abfolge monumentaler Chorszenen strukturiert. Etwa die Hälfte des Textes wird durch chorisches Sprechen von über 40 Personen wiedergegeben, das teilweise in Sprechgesang durch Variation von Tonhöhe, Lautstärke und Geschwindigkeit übergeht, teilweise in Gesang selbst, zum Beispiel Choräle und liturgische Wechselgesänge zwischen einer einzelnen Stimme und dem Chor. Zwischendurch erklingen auch Volkslieder wie etwa „Brüderlein fein, eh nicht allein“, das mehrmals wiederholt wird. Charakteristisch für Schleefs Umgang mit dem Sprechtext, der selbst auf einem lautlichen Kompositionsprinzip beruht, ist seine musikalische Transformation in Chöre, Choräle oder Sprechgesang. Dem fügt er Sequenzen klassischer Musik, liturgische Gesänge oder einfache Volksweisen hinzu. Es kommt auch zu Kombinationen von Individualsprecher und Chor. Beispielsweise deklamiert die Figur „Frau“, gespielt von Elisabeth Rath, die Klage um ihren beim Sport umgekommenen Sohn als Vorsprecherin, worauf der Chor durch Nachsprechen einzelner Worte antwortet; so wird die Einzelklage merkwürdig paradox durch die sportlich gekleidete Masse aufgenommen und transformiert.

Das gemeinsame Sprechen und Singen ist meist an die gemeinsame Bewegung des Chors gekoppelt, die diesen als „perfekt durchrhythmisierten chorischen Körper“ erscheinen lässt.²¹ Die Uniformität der Chorkörper wird durch die Uniformität der Kleidung verstärkt. In mehreren Szenen tragen die Schauspieler weiße Unterhemden und weiße Turnhosen, dunkle Schuhe und Strümpfe oder sind ganz in Schwarz gekleidet. Dies verwandelt den Chorkörper zugleich in eine Sportmannschaft, die als funktionierendes, harmonisches Kollektiv agiert. Medizinbälle werden über die Bühne gerollt oder es geht ein fünfminütiges Fußballspiel mit Jugendlichen über die Bühne. Es entsteht eine Atmosphäre von Turnhalle oder „Fußballstadion“²², aber auch von einer Art Gottesdienst, da immer wieder Stimmen den Text aus dem anhaltenden Dunkel wie Priester vortragen.²³

Von einigen Theaterkritiken wird positiv hervorgehoben, dass Schleef in dieser chorischen Komposition mit „Licht, Raum, Menschen, Musik und Sprache“ präzise komponierte Bilder

¹⁹ Meiner Kommentierung liegt die durch 3sat aufgezeichnete ‚Kurzfassung‘ zugrunde. Darin fehlen die großangelegten Szenen physischer Malträtierung, beispielsweise nackter, an einem Bein am Bühnenhimmel aufgehängter Männerleiber, die offenbar eine besondere, ambivalente Faszination auf das Premierenpublikum ausgeübt haben.

²⁰ Wille, Franz: „Neue Stücke.“ [zu Elfriede Jelineks *Sportstück* in der Inszenierung von Einar Schleef] In: *Theater heute* 3 (1998). S. 6-11, hier S. 9.

²¹ Engelhardt, Barbara: „Blutige Roh-Kost. Burgtheater: *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek (Regie, Bühne, Kostüme Einar Schleef).“ In: *Theater der Zeit* März/April (1998). S. 65-67, hier S. 65.

²² Bernd Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion. Einar Schleefs und Elfriede Jelineks *Sportstück* am Wiener Burgtheater.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 26.1.1998.

²³ Gerhard Stadelmaier („Rekord im Frauenwerfen. Tragödiendoping nachgewiesen: Einar Schleef inszeniert Elfriede Jelineks *Sportstück* in Wien.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26.1.1998) fasst dies mit den Schlagworten „Schweiß, Kaserne und Weihrauch“ zusammen.

von „verführerisch[er]“ und „faszinierender Schönheit“ geschaffen habe.²⁴ Bisweilen wird auch konstatiert, dass die vorgeführte Uniformierung und Disziplinierung die einzig angemessenen Mittel seien, um Empörung auszulösen – eine Empörung, welche bei anderen Inszenierungen, die den Sport nur ironisch auf der Bühne zitierten, wie etwa bei Christof Nel am Hamburger Schauspielhaus (1998), ausgeblieben sei. Umgekehrt ist jedoch vom „kollektiven, sprechmotorischen Drill“ oder vom „Marathonredeschwall“ in der „Schleef-Kaserne“²⁵ die Rede, da mehrere Sprech- und Bewegungsszenen des Chors mit kräftezehrender, sich wiederholender Choreographie zu fortlaufendem Text zwanzig Minuten und länger dauern und vor allem uniforme Körperdisziplinierung vorführen. Verschiedene Theaterkritiker haben den Regisseur als „egomanische[n] Übertreiber“ und „Dompteur“, als „Zuchtmeister“ und „Regie-Demagoge[n]“ bezeichnet, der die Bühne mit einem „Drillplatz“ verwechsle.²⁶ Kritisiert wird auch, dass Schleefs „martialische Chöre [...] mit Jelineks Stück nicht mehr viel zu tun“ hätten²⁷, dass sich der Text nicht nur „Schleefs Zugriff“ verweigere, sondern die Inszenierung sogar eine Affirmation der Ideologeme des Textes darstelle statt ihrer gelungenen Entlarvung.²⁸ Interessanterweise wird sogar von Kritikern, die ansonsten äußerst aufgeschlossen fürs Regietheater sind, Texttreue eingefordert. Andere wiederum erkennen in den Chorszenen „keineswegs [...] die Verherrlichung von Massenversammlungen oder gar Massenaufmärschen“, sondern eher ein Bild von „Gemeinschaft als fragile[m] Gebilde“. ²⁹ Fleig argumentiert dafür, dass in dem streng formalisierten Bühnenbild die erschöpften Schauspieler buchstäblich aus der Reihe fielen und die „Differenzen zwischen dissonanter Stimmführung und Bewegungseinklang oder die Widerständigkeit des individuellen Körpers“ der Annahme einer homogenen Chorfigur widersprächen.³⁰

Betrachtet man die unterschiedlichen Beurteilungen von Schleefs Inszenierung (ästhetische Faszination, Bühne als ‚Drillplatz‘, Betonung einer fragilen Uniformität), scheint es allerdings so, dass die erwähnten Dissonanzen und Differenzen nicht zuverlässig von allen (professionellen) Zuschauern erkannt werden. Wenn Theaterkritiker die Wiederherstellung des Chors als „einstimmige[r] Masse“³¹ kritisieren, sind die Zeichen offenbar nicht eindeutig determinierbar, wie dies für das postdramatische Theater charakteristisch ist. In dieser Hinsicht lässt sich die „polyvoke Stimme des Chores“ auch als Freisetzung „des Rauschens der Sprache“ im Sinne Roland Barthes’ verstehen.³² Die Sprache ist in „ihrer phonischen, metrischen Stofflichkeit akzentuiert, [...] mit der sie sich zunächst eher körperlich als sinnhaft realisiert.“³³ Eine ideologiekritische Dekonstruktion der Diskurse um das Phänomen Sport mit dessen zerstörerischen und kriegerischen Seiten, wie sie Jelineks Text durch die komponierten Sprachflächen vorführt, um dadurch deren Macht zu entlarven, ist offenbar durch einen polyvoken Chor und ein uniformiertes Kollektiv nicht adäquat umsetzbar. Darüber scheinen

²⁴ Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann.“ S. 12; Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion.“

²⁵ Löffler, Sigrid: „Um die Ecke gedacht. Ein Regisseur auf dem Egotrip. Einar Schleef und die Wiener Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*.“ In: *Die Zeit* vom 29.1.1998.

²⁶ In der Reihenfolge der Zitate: Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion“; Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann“; Löffler: „Um die Ecke gedacht“; Iden, Peter: „Kein Netzer kommt aus der Tiefe des Raums.“ In: *Frankfurter Rundschau* vom 26.1.1998.

²⁷ Wille: „Neue Stücke.“

²⁸ So das abschließende Urteil von Löffler: „Um die Ecke gedacht.“

²⁹ Fleig, Anne: „Zwischen Text und Theater: Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schleef.“ In: Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto 2000. S. 87-104, hier S. 96.

³⁰ Ebd. S. 103.

³¹ Zum Beispiel Wille: „Neue Stücke.“ S. 9.

³² Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleef.“ In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Transformationen*. Berlin: Theater der Zeit 1999. S. 71-81, hier S. 79.

³³ Ebd., S. 80.

sich die Kontrahenten einig zu sein. Doch ob und wann Zwischentöne, Dissonanzen, Vielstimmigkeit und Individualität erkennbar sind und ob der Chor überhaupt Inhalte übermitteln soll, darüber gehen die Meinungen weit auseinander.

Betrachtet man das *Verhältnis von Text und szenischer Umsetzung*, ist nicht von der Hand zu weisen, dass Schleefs Inszenierung textorientierter verfährt als die zuvor betrachtete Inszenierung von Frank Castorf. Doch erfährt der Text auch hier durch eine Reihe von Zutaten und Streichungen des Regisseurs einschneidende Veränderungen. Die wichtigsten Hinzufügungen sind Joseph Weilens „Szenischer Prolog zur Eröffnung des k.k. Hofburgtheaters“ am 14. Oktober 1888, ferner eine Szene aus Kleists *Penthesilea* sowie ein Dialog zwischen Elektra und Chrysothemis aus Hofmannsthals *Elektra*, in dem die Figur Elektra kompromisslose Rache für den Vater fordert. Die Streichungen betreffen, zumindest in der fünfstündigen ‚Kurzfassung‘, die Monologe der Opfer und – weitaus einschneidender – die selbstkritischen Passagen der Figur „Elfie Elektra“. Damit tilgt Schleef eine „entscheidende Facette“ der „ironischen Selbstreflexion“ von Jelineks Text.³⁴ Doch mit der Klage der Mutter, der erklärten Rache für den Vater sowie der polemischen Sportkritik, welche die Inszenierung in eindrucksvollen Szenen herausarbeitet, wird eine ideologiekritische Dimension des Textes verstärkt. Gleichwohl wird von der Theaterkritik wiederholt moniert, dass nicht nur die Intention der Autorin, sondern auch die Aussage der Inszenierung nicht recht deutlich geworden sei. Bemängelt wird: Man erfahre „keineswegs, was die Dichterin in Wahrheit zu Papier gebracht hatte“³⁵, „der Text [...] bleibt auf der Strecke“³⁶, „[ü]ber weite Strecken strudelt der Text zunehmend ununterscheidbar dahin, vom Regisseur ungefähr bebildert“, so dass die Inszenierung „unaufhaltsam ins Beliebige“ entgleite.³⁷ Die – von der Autorin ausdrücklich gewollten – Chöre scheinen, so muss man daraus folgern, in Schleefs Aufführung nicht unbedingt zur Verständlichkeit des Textes beizutragen. Vielmehr scheint Schleefs ästhetische Realisierung des Textes als chorischer Gesang und Sprechgesang, der an ein sportliches Körperkollektiv gebunden ist, auf stimmliche, gestische und szenische Codes zu setzen, deren Bedeutung nicht eindeutig determinierbar ist. Die Inszenierung ist gekennzeichnet durch eine widersprüchliche Ambivalenz zwischen Schleefs Auffassung vom Chor als Utopie eines harmonischen Kollektivs und der im Text wesentlichen Kritik an einem Kollektiv, das im Sport mit seinem Körper- und Heldenkult eine der Autorin verdächtige gemeinsame Identität aufrechterhält, die aus der Geschichte nicht lernen will.

In diesem Zusammenhang ist noch auf eine weitere Besonderheit der Regiearbeit Schleefs einzugehen. Am Ende der Inszenierung wird ein riesiges weißes Tuch über die gesamte Bühnenfläche ausgerollt. Es ist mit schwarzen Buchstaben bedruckt. Ein Szenenfoto kann belegen, dass es sich dabei um die Schlusspassage des Textes von *Ein Sportstück* handelt. Der Regisseur, kostümiert in schwarzem Frack und weißem Hemd, schreitet aus dem Bühnenhintergrund über das beschriftete Tuch langsam noch vorne. Währenddessen rezitiert er den letzten Monolog der Sprecherrolle „Die Autorin“, worin diese sich der Schuld am Tod ihres Vaters bezichtigt. Schleef, der eigentlich an einer Sprachstörung leidet, spricht den Text fließend und mit hoher Intensität und wiederholt das Wort „Papi“ fast nach jedem Halbsatz. Gleichzeitig positioniert sich der Regisseur und Schauspieler als Dirigent der inzwischen erschöpften Schauspielerkörper, wobei er in der einen Hand noch die Trillerpfeife hält, die während der Aufführung häufig zu hören war. Der Regisseur ruft nach der Autorin – „Frau

³⁴ Dies moniert Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann.“ S. 12. Dagegen beurteilt Sucher („Aufruhr in Peymanns Fußballstadion“) diese Streichung positiv: „Vom Jelinekschen intellektuellen Selbstmitleid hat sich Schleef getrennt. Gut so.“

³⁵ Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion.“

³⁶ Löffler: „Um die Ecke gedacht.“

³⁷ Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann.“ S. 9 u. 13.

Jelinek“ – und bittet sie um Rat. Dies ist als Geste der „Ratlosigkeit“ des Regisseurs, aber zugleich auch seiner „Anmaßung“ gedeutet worden.³⁸ Hierbei wurde seitens der Theaterkritik angemerkt, dass Schleef das „Autobiographische des Stücks fast eliminiert [hat], um es sich persönlich vorzuhalten – als Widerpart seiner selbst“³⁹.

Mit dem Textteppich wird auch der Bühnenraum vollständig auf die nun fast wörtliche Wiedergabe des Textes reduziert. An dieser Stelle wird die Spannung zwischen Text, Regie, Bühnenraum und Figuren (als Chor und als Individuen) zugunsten einer monumentalen, einstimmigen, vollkommen ironiefreien Feier des Textes aufgegeben. Wenn am Ende der Regisseur selbst in auktorialer Zentralperspektive auf der Bühne nach vorne schreitet, kontrastiert dies mit dem Schlussbild bei der Castorf-Inszenierung, das die Autorin zeigt, wenngleich entmachtet als Automat, der den Redefluss des Jelinek-Textes in Endlosschleife wiederholt.

Die letzte Inszenierung in der hier zu kommentierenden Reihe zeichnet sich demgegenüber durch eine äußerst vielfältige, spielfreudige und ironische Auseinandersetzung mit der Autorin aus. Diese wird in mehreren Szenen durch eine Perücke mit Zöpfen vertreten.⁴⁰

DIE PERÜCKE ALS STELLVERTRETERIN DER AUTORIN – NICOLAS STEMANN'S *DAS WERK* (2003)

Mit Nicolas Stemanns Inszenierung von *Das Werk* am Burgtheater im Akademietheater Wien⁴¹ kam fünf Jahre nach Schleefs Erfolg an der Burg erstmals ein Stück von Jelinek mit einem Regisseur der jüngeren Generation zur Uraufführung. Das Stück ist Schleef gewidmet, der es inszenieren sollte, aber 2001 verstarb. Stemanns Inszenierung wurde 2003 zum Berliner Theatertreffen, 2004 zu den Mühlheimer Dramatikertagen und den Salzburger Festspielen eingeladen und vom ORF aufgezeichnet. Das Publikum und die Theaterkritiken feierten Stemanns Regiearbeit fast einhellig als äußerst gelungene Umsetzung des Kaprunstücks.

Das Werk (2002) ist das Gegenstück zu Jelineks Theaterstück *In den Alpen* (2002), welches das Gletscherbahnunglück in Kaprun verarbeitet. *Das Werk* thematisiert den Bau des Speicherkraftwerks Kaprun, das nach 1945 zu einem Symbol des österreichischen Wiederaufbaus und technischen Fortschritts und in Film und Fernsehen zum Gegenstand von Trivialmythen wurde. Der Bau, dessen erster Spatenstich 1938 durch Hermann Göring erfolgte, wurde mit Hilfe von Freiwilligen, aber auch von Kriegsgefangenen und Zwangsarbeitern errichtet und 1955 „mit Geldern des Marshall-Plans im Jahr des Staatsvertrags fertiggestellt“⁴². Mehr als 160 Menschen sind dabei allein in der Nachkriegszeit ums Leben gekommen. In einem unaufhörlichen Textstrom werden die Vermessenheit von Ingenieuren und Technikern, Nationalstolz und Heimatmythos, Aufopferung von ‚Menschenmaterial‘ und Naturzerstörung angeprangert und mit einer selbstgerechten,

³⁸ Fleig: „Zwischen Text und Theater.“ S. 104.

³⁹ Engelhardt: „Blutige Roh-Kost.“ S. 66; Löffler: „Um die Ecke gedacht.“

⁴⁰ Die Perücke ist eine Erfindung Nicolas Stemanns, die er auch in seinen späteren Jelinek-Inszenierungen von *Babel* (2005) und *Ulrike Maria Stuart* (2006) eingesetzt hat. Vgl. Dürbeck, Gabriele: „Monolog und Perücke. Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks *Das Werk*, *Babel* und *Ulrike Maria Stuart*.“ In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (= Theater und Universität im Gespräch. Bd. 5). S. 81-93.

⁴¹ Schauspieler: Philipp Hauß, Philipp Hochmair, Alexandra Henkel, Thomas Kürstner, Rudolf Melichar, Libgart Schwarz, Elisa Seydel, Sebastian Vogel, Juliane Werner und der Atzgersdorfer MGV 1880; Regie: Nicolas Stemann; Bühnenbild: Katrin Nottrodt; Kostüme: Esther Bialas; Dramaturgie: Joachim Lux.

⁴² Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002. S. 91-251. Hier: Nachbemerkung von Elfriede Jelinek, S. 258.

vergnügungssüchtigen, geschichtsvergessenen und konsumorientierten Gesellschaft kontrastiert.

Der Text umfasst 163 Druckseiten. Er gliedert sich in zwei Teile und einen Epilog. Ähnlich wie *Ein Sportstück* gleicht *Das Werk* einem Textmassiv aus seitenlangen Monologen von Einzelsprechern oder Gruppen.⁴³ Auch hier sind die Figurenbezeichnungen typenhaft oder allegorisch: Peters und Heidis, Hänsel und Tretel, zwei Arbeiter, die das „Arbeiterheer“ (DW 189) vertreten, und die als chorische Figuren angelegten Schneeflöckchen und Weißröckchen und die Bäume, in denen Männer stecken. Im Epilog stimmen die Mütter ein nach Euripides' *Troerinnen* collagiertes Klagelied auf den Tod ihrer Kinder an. Auch in diesem Stück tritt eine selbstreflektierende Figur „Die Autorin“ auf. Sie schlüpft in die Rolle der Cassandra, persifliert aber auch ihre Schreibobsession. Regiebemerkungen finden sich in dem nicht-dramatischen Text jeweils zu Beginn der drei Teile.

Noch deutlicher als zu Beginn von *Ein Sportstück* klärt Jelinek in der Regiebemerkung zu Beginn von *Das Werk* ihre veränderte Auffassung vom Theater: „[...] teilen sie sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen so was von egal.“ (DW 91) Die schnoddrige Wendung „ist mir so was von egal“ deutet an, dass die Autorin keinerlei Anspruch auf Texttreue mehr erhebt und sich mit der Art, wie das Regietheater ihre Texte umsetzt, abgefunden zu haben scheint. Der Gebrauch des Partikels „inzwischen“ weist darauf hin, dass Jelinek diese Auffassung erworben hat bzw. (schmerzlich) lernen musste, aber nun zu den reflektierten Voraussetzungen ihrer Stücke zählt, die für die Realisierung auf der Bühne geschrieben sind.

Stemann und sein Dramaturg Joachim Lux arbeiten das Textmassiv zu einer knapp zweistündigen Bühnenfassung um. Den Text der Heidis und Peters teilen sie auf jeweils drei weibliche und drei männliche Schauspieler auf, die abwechselnd sprechen, manchmal auch als Chor. Der monologische Textstrom wird dadurch musikalisch ins Mehrstimmige transformiert. Mehrfach geht der Sprechtext in Gesangspassagen über. Einzelne Textzeilen wie „Wir sind auf der guten Seite“ oder „Wir haben keinen Ehrgeiz mehr“ werden refrainartig wiederholt.

Im zweiten Teil erscheinen die Heidis und Peters als Untote in allegorischer Gestalt. Die Figuren Schneeflöckchen und Weißröckchen treten in *Cheerleader*-Kostümen auf; die hinter ihnen aufgestellten drei männlichen Figuren halten Zweige in den Händen, um Bäume zu markieren. Ihre laientheaterhafte Gestalt und die naiv-heiteren Reden kontrastieren mit dem Seilbahnunglück, dessen Auswirkung gleichzeitig virtuell durch die Projektion von Flammen auf die Bühnenrückwand für den Zuschauer wahrnehmbar ist. Eine weitere Verwandlung zeigt die jungen Schauspieler in Sportbekleidung (Skianzug, Sonnenbrille, Badehose, Kletterausrüstung). Sie verkörpern eine affirmative szenische Umsetzung der im Text dekuvierten ‚Spaßgesellschaft‘, indem sie das Recht auf Vergnügen und Konsum für sich reklamieren. Im Kontrast dazu stehen die Figuren Hänsel und Tretel. Die Tretel-Figur vervielfacht Stemann zu einer Arbeiterschaft, die der 44-köpfige Atzgersdorfer Männergesangsverein vertritt. Auf der Bühne bildet er einen massiven Chorkörper im Blaumann, der zunächst die Einhaltung der gewerkschaftlich vereinbarten Ruhezeiten fordert – eine Anspielung auf Schleefs Kniefall vor dem Burgtheaterdirektor bei der Premiere von *Ein Sportstück* –, um dann das Lied „Bergheimat“ anzustimmen, das hier aber nicht ironisch wirkt. Der tote Hänsel, mit Hebebühne nach oben befördert, wird als alter Mann im Unterhemd gezeigt, der vor dem Fernseher sitzt und es müde ist, über die alten Kämpfe und die Toten nachzudenken: „Was rede ich da und rede und rede noch, wenn ich doch längst weg bin. Autorin, also wirklich! Lassen Sie mich endlich still sein und seien Sie endlich selber

⁴³ Jörg Schöner: „Zum Ablösen der Rede von den Figuren in Elfriede Jelineks *Das Werk*.“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer 2007.

still!“ (DW 233) Die Figur der Autorin verleiht den Toten ihre Stimme, ist sich aber deren Einverständnis nicht sicher. Die Ausrufe markieren den obsessiven Zusammenhang, dem die Autorin zu entkommen sucht, ohne jedoch entkommen zu können.

Die Klage der Mütter im Epilog ist mit zwei männlichen Schauspielern in Frauenkleidern besetzt: Der eine singt den Text mit hoher, monotoner Kopfstimme und wird vom zweiten ebenso monoton mit Gitarre begleitet. Die Figur der Autorin wird von der 62-jährigen Libgart Schwarz gespielt. Sie ist zuerst im unteren Teil der Hebebühne neben liegenden Figuren zu sehen, deren Anblick an Tote erinnert, nach denen in grellem Scheinwerferlicht gesucht wird. Dann steigt die Autorin nach oben zum alten Hänsel, legt sich auf eine Couch nieder und versucht das monotone Klagelied der Mütter mehrfach erfolglos mit dem Ausruf: „Aus!“ zu beenden. Die Szene endet nicht mit den „bitteren Klagen“ (DW 250), wie es der Text vorsieht, sondern mit einem dissonanten Gemisch aus Lamento der Mütter und dem Aufbruch der Heidi- und Peter-Figuren, die folgenden Satz heiter ins Publikum rufen: „Ja, wir wollen der Welt beweisen, dass wir auch aufbauen, nicht nur zerstören können.“ Dann beenden sie den Abend, indem sie von außen die Türen zum Theaterraum zuschlagen. Die jungen, lebenslustigen Figuren entkommen dem Theater.

Stemanns Inszenierung ist in Szeneneinheiten von jeweils 5 bis 10 Minuten streng rhythmisiert. Kontrastierung verschiedener Sinnebenen, Steigerung der Energie, die plötzlich diffundiert, spielerische und beißende Ironie sowie die Verwendung von Pop-Elementen sind wichtige Stilmittel. Auf drei Elemente dieser Regiearbeit sei im Folgenden genauer eingegangen: auf die Einführung einer Perücke als Requisit, welches die Autorin vertritt, auf den Auftritt der Autorin sowie auf die Kontrastierung von neuen und alten Werten im Bühnenbild.

Programmatisch für die Inszenierung und deren kritischen Umgang mit der Textvorlage ist bereits der achtminütige Anfangsmonolog. Stemann lässt ihn statt von mehreren „Geißpeter“ nur von einer Peter-Figur vor dem roten Vorhang spielen. Der Schauspieler Philipp Hauß, bekleidet mit einer Trainingsjacke, Militärhosen und Gummistiefeln, hält einen Stoß von Textblättern und eine Perücke mit zwei langen Zöpfen in der Hand. Die Perücke verweist unzweifelhaft auf die Autorin. Der „Jelinek-Kämpfer“ liest den Text mit lauter Stimme vor, wobei Tonfall und Dynamik zunehmend aufgeregter, atemloser, abgehackter werden. Der Text bricht hervor wie ein Strom, ein unaufhaltbarer Wasserfall, der als Metaphorik den gesamten Text durchzieht und hier in mimetischer Weise als nicht einzudämmender Textstrom erlebbar wird. Doch gibt es reflektierende Momente. Bei einzelnen Sätzen wie „Ja, menschliches Leid kann natürlich niemals mit Geld aufgewertet werden“ (DW 94) wechselt der Sprecher in einen langsamen Sprechduktus, um die betreffende Stelle aus dem Redefluss, in dem alles Bedeutsame eingeebnet wird, herauszuheben. Die bereits vorgetragenen Seiten wirft er nacheinander zu Boden oder zerknüllt sie; die Rede wird in dem Moment belanglos, in dem sie ausgesprochen wird. Ab und zu schwenkt der Sprecher die Perücke mit den begleitenden Worten „Jetzt geht’s wieder los, Heidi“ drohend in die Höhe.⁴⁴ Sie ein letztes Mal erhebend schleudert er sie schließlich mit kräftigem Arm auf den Boden und ruft dabei aus: „Habt ihr das gehört, Ihr Toten!“ Diese pointierte Schlussgeste kann einerseits als szenische Vergegenwärtigung der Anfeindung verstanden werden, welche die Autorin durch ihre moralische und politische Haltung auf sich zieht, andererseits als selbstreflexive Metapher für den Umgang der Regie mit dem Text, der erhoben oder verworfen wird; ein Kritiker wollte in der Perücke sogar eine „Trophäe [des] wütenden Regisseurs“ erkennen.⁴⁵

⁴⁴ Im Text heißt es „Oje, jetzt geht’s wieder los mit uns.“ Oder: „Wirst sehn, Heidi, so wird es kommen! Daß es wieder losgeht.“ DW 95 f.

⁴⁵ Schödel, Helmut: „Österreich, Tod, Beton. Wir sind wieder wer! Wer waren wir noch gleich? Im Wiener Burgtheater wird *Das Werk* von Elfriede Jelinek uraufgeführt.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 14.4.2003.

Bis zum Auftritt der Figur der Autorin ist die Perücke als Requisit omnipräsent. Beim Auftritt der drei Heidi-Figuren wandert sie von Hand zu Hand, während die Sprecherinnen den Tod der Seilbahnopfer ebenso verharmlosen wie den der Zwangsarbeiter von Kaprun und ihm den eifrig begrüßten technischen Fortschritt mit Strom und Komfort sowie die schöne Bergwelt entgegenhalten. Einmal nehmen die drei Frauen die Perücke in ihre Mitte und scheinen den nationalen Wiederaufbau zu beschwören, den sie sich nicht mehr nehmen lassen wollen. Die drei Peter-Figuren gehen weitaus aggressiver mit der Perücke um. Sie schleudern sie mehrfach zu Boden, trampeln auf ihr herum, benutzen sie als Toilettenschüssel oder schlagen sie gegen die Wand, während sie den Stolz der Ingenieure über ihre technische Hochleistung enthusiastisch kolportieren, für sich das Nationalgefühl eines befreiten Österreich reklamieren und gleichzeitig den Genozid des Zweiten Weltkriegs verharmlosen. Die stellvertretend an der Perücke ausgeübte Tortur verweist nicht nur auf die menschenverachtende Gewaltsamkeit beim Bau des Speicherkraftwerks, sondern zugleich auch auf die Angriffe, denen die Autorin immer wieder seitens der neurechten FPÖ in Österreich ausgesetzt ist. Zum Ende wird diese Szene noch gesteigert und ins Absurde aufgelöst, wenn die drei männlichen Schauspieler den Massenmord verhöhnen und sich dabei verprügeln. Die gegen Fremde gerichtete Aggression richtet sich plötzlich gegen sie selbst. Die Raufszene wechselt jedoch ins spielerische Kräfteressen angetrunkener junger Männer, wobei sich ein innerer Bezug zum *Sportstück* zeigt, das durch den grotesken Auftritt eines Opfers von Kaprun – in einer auf Pappkarton gemalten Gondel sitzend – und anschließend durch den Auftritt der Autorin beendet wird.

Dieses Auseinandertreten von Schauspieleraktion, Textaussage, Requisit und Bühnenraum ist charakteristisch für die Regiearbeit Stemanns, der die Mittel des postdramatischen Theaters reflektiert und medienkritisch einsetzt. Die postdramatische Aufführungspraxis zeichnet sich generell durch die Betonung der performativen Dimension des Theaters und ihres experimentellen Status sowie durch Zergliederung und Entindividualisierung der Figuren, durch Vorführung von mimischen, gestischen und stimmlichen Haltungen sowie durch Genremischung und Disparatheit der theatralischen Ebenen aus.⁴⁶ Die dezidiert anti-mimetische Haltung zeigt sich in der „Verselbständigung der Sprache“⁴⁷, die nicht mehr als Figurenrede, sondern in ihrer eigenen Theatralik und als Trägerin des performativen Prozesses in Erscheinung tritt. Damit steht nicht mehr die Aussage des Textes im Zentrum, sondern der theatrale Prozess selbst.

Stemann lässt die Autorin, die sich plötzlich einschaltet, aus der vorderen Gasse rechts an die Rampe treten und stellt ihr Zuhörer an die Seite, die durch die drei Peter-Figuren verkörpert werden. Die Figur der Autorin spricht den Text ungekürzt, so dass – im Unterschied zu Schleefs Inszenierung – die selbstkritischen Passagen, in denen sich die Autorin „immer wieder selbst verhöhnt“⁴⁸, unangetastet bleiben. Stemanns Auseinandersetzung mit der Autorin zeichnet sich demnach durch einen kritisch-ironischen wie auch durch einen empathischen Umgang aus, der die ideologiekritische Aussage des Textes verstärkt. Darauf läuft in dieser Szene auch das Spiel mit der Perücke hinaus. Die Autorin hebt die geschundene, wassertriefende Perücke vom Boden auf, während sie sagt: „Also, ich passe auf mich auf.“ (DW 171) Schließlich trägt sie das Requisit von der Bühne, offenbar, um es vor weiteren Schändungen zu retten mit den Worten: „Hauptbeschäftigung: auf mich aufpassen.“ (ebd.) Die Perücke verschwindet damit genau zur Halbzeit des Abends

⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 14, 24, 27, 35 f.

⁴⁷ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron. Bd. 22). S. 177.

⁴⁸ Lux, Joachim: „Im Hochgebirge. Elfriede Jelinek: *Das Werk*.“ In: *Theater heute*. Jahrbuch 2002. S. 172 f., hier S. 172.

von der Bühne. Doch kommt die Autorin sofort wieder zurück, um ihren Monolog vor Publikum fortzusetzen. Kurz darauf wird sie mit erhobenem Zeigefinger in den Bühnenboden gefahren, worin ein doppeltes Echo auf Castorfs *Raststätte* widerhallt: zum einen auf die Laufband-Mechanik, zum anderen auf den erhobenen Zeigefinger, mit dem Castorf die Regiebemerkung vor dem dritten Akt sprechen ließ, um die moralische Attitüde der Autorin auszustellen. Der Text wird noch einmal ironisch gebrochen, wenn die Autorin spricht: „Also von jetzt an geht’s bergab“ (DW 172), und dann buchstäblich wie ein Requisit mittels der Bühnenmechanik in der Versenkung verschwindet. Zurück bleibt die ‚Spaßgesellschaft‘. Doch tritt die Autorin gegen Ende der Aufführung noch ein zweites Mal auf, um – wiederum eine Anspielung auf Castorfs Verfahren – die Regiebemerkung vor dem Epilog zu sprechen. In diesem Fall tut sie das nicht rechthaberisch und appellativ, sondern nachdenklich, als ob sie aus einer anderen Welt spräche. Dabei bewegt sie sich auf einer Leiter von der Ebene der Spaßgesellschaft zur Ebene der Toten, wo sie der Klage der Mütter ausgesetzt ist, die wie die Geister der Untoten nicht zum Schweigen zu bringen sind.

Die Kontrastierung von Konsum und Spaßgesellschaft einerseits und der Belange der unterdrückten Arbeiterschaft in ihren verschiedenen Ausprägungen andererseits macht Stemann auf mehreren Ebenen (Bühne, Requisiten, Besetzung der Figuren, Musik) sinnfällig. Dies soll zum Schluss eine Szene aus dem ersten Teil verdeutlichen. Die Bühne zeigt die Segnungen des Kraftwerks, das durch eine große Wasserfläche auf dem Bühnenboden und eine betongraue Stauwand im Bühnenhintergrund markiert wird. An beiden Flanken befinden sich große Schaukästen, in denen mehrere Waschmaschinen und Kühlschränke stehen. In der zweiten Szene nehmen die Heidi-Figuren die Haushaltsgeräte aus den Schaufenstern und stellen sie in der Bühnenmitte auf, während sie gemeinsam den Song „Du und ich, und sonst noch ein paar Leute, wir sind auf der guten Seite“ mit Rock-Begleitung singen. Die Waschmaschinen und der Party-Gesang verweisen auf Wohlstand und Lebensfreude, die in der Inszenierung als durchaus legitim dargestellt werden. Dies wird auch durch das Figurenkonzept deutlich. Die Heidi-Figuren sind mit drei jungen Schauspielerinnen in zeitgenössisch modischer Kleidung besetzt. Sie tanzen auf den Waschmaschinen und simulieren eine Autofahrt, während sie von Reisen und Urlaub sprechen. Diese Szenerie wird plötzlich unterbrochen. Eine vierte Peter-Figur betritt die Bühne und wirft den Heidis menschliche Leichenteile vor die Füße. Die Peter-Figur ist durch einen älteren Schauspieler besetzt; sie wird von Rudolf Melichar gespielt, der ein kariertes Hemd, Lederhosen, eine Armbinde sowie Gummistiefel trägt und eine unheimliche Mischung aus Alm-Öhi und KZ-Wärter darstellt. Das idyllische, niedliche Österreich der Heimatfilme wird in diesem Auftritt mit den Verbrechen der Nazi-Zeit enggeführt. Die Konfrontation mit den verdrängten Seiten der Geschichte erzeugt bei den unbeschwert und selbstgerecht singenden Heidis eine gewisse Irritation, bis sie sich entschließen, die Leichenteile in den Waschmaschinen und Kühlschränken zu entsorgen. Sie halten für genau eine Gedenkminute inne, um dann wieder in ihre vorherigen Reden zu verfallen und ein Denkmal für die Zwangsarbeiter zu errichten. Das Denkmal zementiert das Vergessen und beruhigt das Gewissen, während die Waschmaschinen auch auf den Akt des Reinwaschens, des Vergessens der Geschichte verweisen, welcher der hier gezeigten selbstgewissen Konsum- und Spaßgesellschaft zugrunde liegt. Die Störung durch den vierten Peter wird später ein zweites Mal wiederholt, wenn die Heidi- und Peter-Figuren sich in sportlichen Tätigkeiten ergehen und sich über die Figur der Autorin lustig machen, indem sie die auf die Autorin gemünzte Zeile: „Also wirklich, liebe Frau“⁴⁹ im Karibik-Rap-Stil vortragen. Der groteske Alm-Öhi wirft wieder Leichenteile auf die Bühne. Sein Text evoziert, dass die jungen Leute nun als Deportierte in

⁴⁹ DW 173. Damit setzen sie musikalisch einen Satz aus der Textvorlage um und distanzieren sich leichtfertig von der Autorin als einer selbstkritisch-moralischen Instanz, wie sie sich zuvor präsentiert hat. Den Text spricht die Schauspielerin in dieser Szene in voller Länge (vgl. DW 169-173).

seiner Gewalt sind. Die unheimliche Szene wird aufgelöst, indem die jungen Leute dem Öhi eine Schürze umhängen und bei ihm ihre Bestellungen aufgeben. Sie plaudern nun über „Bio-Wasser“ (DW 183) und reproduzieren sinnentleerte Natur-, Landschafts- und Tierschutz-Diskurse. Jedes ernsthafte Thema löst sich im Jargon der Spaßgesellschaft auf, die sich selbst durch eine drastische Konfrontation mit der Geschichte nicht stören lässt. Das Unheimliche bleibt aber in der Szene deutlich präsent, denn für den Betrachter steckt im Lederhosen-Kellner auch der Mittäter der Deportationsökonomie der Kriegsjahre.

THEATERTEXTE ALS ‚OFFENE FORM‘

Wie die Untersuchung der Ur- und Erst-Inszenierungen von Jelinek-Stücken aus der Zeitspanne zwischen 1995 und 2003 gezeigt hat, gibt es nicht *das* Bild einer typischen Jelinek-Aufführung, so wie es die Vorstellung einer typischen Brecht-, Beckett-, Pinter-, Botho Strauß- oder Sara Kane-Aufführung gibt. Vielmehr ist deutlich geworden, dass in Jelineks Theater texts sowohl eine sprachmusikalische, avantgardistische Ästhetik als auch die ironische, bitterböse Zeit- und Sprachsatire, sowohl die feierliche, moralisch autoritäre, keinen Widerspruch duldende Dichtergeste als auch die sirenenhafte und zugleich sich selbst persiflierende Autorin⁵⁰ zu finden ist – Elemente, die in den Aufführungen zu ganz unterschiedlichen szenischen Umsetzungen und Figurenerfindungen anregen.

Doch als gemeinsames Element ist hervorzuheben, dass seit Castorfs *Raststätten*-Inszenierung der Text zu einer bloßen Spielvorlage erklärt worden ist und somit den Regisseuren bereits bei der Uraufführung alle Freiheiten lässt. Mit ihrem „Machen Sie was Sie wollen“ wählt Jelinek den philosophischen Gestus der Postmoderne, um die zeitgenössischen Theatermacher, die selbst mehr oder weniger kritische Bewohner der Postmoderne sind, dazu herauszufordern, ihre eigenen szenischen Bilder und Figurenerfindungen mit den Texten zu verbinden. Diese Haltung könnte als bloßes Nachvollziehen der theatralischen Praxis gedeutet werden, würden nicht andere Autoren (so etwa Theresia Walser) bis zum Zurückziehen des Textes auf der Verbindlichkeit der dramatischen Vorlage bestehen. Jelinek radikalisiert ihre Haltung zudem mit ihrem neuen Stück *Ulrike Maria Stuart* (2006), denn zur Zeit der Uraufführung lag keine autorisierte Textfassung vor. Eine solche „komplette Freigabe [des Textes] für das Theater“⁵¹ stellt eine extreme Herausforderung für die Regieteam dar, die sich „zur Freiheit im Umgang mit [dem Text] genötigt“ sehen, daraus ihr „eigenes Stück zu basteln“⁵².

In einem Interview beschreibt die Autorin ihr Verhältnis zu Nicolas Stemmann:

Er ist einer der wenigen, die mit meinen Texten etwas anfangen können und vor allem: wollen. [...] wir sind beide mit Musik sozialisiert worden, er mit Popmusik, ich mit klassischer. Vielleicht ist es das, die Offenheit der Musik, die einen überall hinführen kann. Außerdem scheine ich mit meinen Texten seine Kreativität zu triggern. So etwas ist halt ein Glücksfall, suchen kann man es nicht. Mit Schleef war es ähnlich [...]. Bei Schleef und mir war es Besessenheit von Sprache, etwas Bohrendes. Bei Stemmann und mir ist es etwas anderes. Weniger Dramatisches, glaube ich: Indem ich die offene Form liefere, kann er jeden Inhalt hineinschütten, es backen, und dann müssen wir das halt auslöffeln.⁵³

Diese Offenheit hinsichtlich Situation, Figuren und Sprache verleiht Jelineks Texten auf der Bühne ein jeweils wirklich zeitgenössisches Gesicht. Das Theater als spielerisches, aktuelles und vergängliches Medium des Augenblicks ist der ideale Partner sowohl für Jelineks Kritik

⁵⁰ Dies verhinderte nicht, dass Jelinek durch den Nobelpreis zu einer nationalen Ikone wurde.

⁵¹ Anders, Sonja u. Benjamin von Blomberg: „Jelinek-Text auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen.“ In: Gutjahr (Hg.): *Ulrike Maria Stuart*. S. 109-119, hier S. 112 u. 110.

⁵² Ebd., S. 110.

⁵³ Jelinek, Elfriede: „Vier Stück Frau“. Vom Fließen des Sprachstroms. Einige Antworten von E. J.“ In: Programmheft *Ulrike Maria Stuart*. Thalia Theater Hamburg (Spielzeit 2006/2007). S. 7-22, hier S. 20.

einer auf Erlebnis versessenen oder geschichtsvergessenen Gegenwart als auch für ihre Selbstkritik an der eigenen Rolle, wenn sie feststellt, dass ihr nur noch „der ‚postideologische‘ ironische Blick in die Vergangenheit“ bleibe.⁵⁴

⁵⁴ Jelinek, Elfriede: „Was fallen wird, das wird auch fallen. Der Nachkriegsmythos Kaprun und seine unerschwellige Wahrheit. Eine e-mail-Korrespondenz zwischen E. J. und Joachim Lux.“ Programmheft *Das Werk*. Burgtheater im Akademietheater (Spielzeit 2002/2003). S. 9-21, hier S. 13.

ELFI ELEKTRA UND DIE AUTORIN – *ECHT SIND NUR WIR* ZU EINAR SCHLEEF'S *SPORTSTÜCK* -INSZENIERUNG

Nicole Kandioler

Universität Rouen
Institut für Germanistik

„Die Aufgabe eines Autors/der Autorin ist das Entmythologisieren“, sagte Elfriede Jelinek im März 2005 in einem Interview mit dem Nachrichtenmagazin *Profil*.¹ Elfriede Jelineks (Theater-)Texte verdoppeln Diskurse, decken die Doppelbödigkeit von Diskursen auf, indem sie selbst den doppelten Boden legen. Was spielt uns dieses Theater vor? Den Zeigefinger? Spielt es uns überhaupt etwas vor? Vielmehr spiegelt es uns etwas vor oder zurück. Es rückprojiziert das Bild des Spiegels, es projiziert den Blick des Zuschauers auf den Zuschauer zurück. Was wir da sehen können, ist ein verzerrtes Bild unserer sprachlichen Wirklichkeit, der ultimativen *dramatis persona*, der Lieblingsfigur Elfriede Jelineks, jener Figur, die sie in ihrer Künstlichkeit auf dem Podest sehen will und die auf diesem Podest groß gemacht werden soll: Wir sehen das Bild der Sprache, einer Sprache, die wie ein Sprengsatz funktionieren soll und funktioniert.

Die Entschlüsselung von Diskursen, Codes, Zitaten sowie medialen, politischen, technischen oder historischen Mythen, vollzieht sich nicht in der Sprache der ersten Worte, sondern im hermetischen Spiegelsystem der jelinekschen Sprachmaschine. Die (moralische) Kritik Jelineks am patriarchalisch-politisch-historischen Diskurs äußert sich nicht durch ein direktes Anprangern von sozialen oder sprachlichen Gegebenheiten und Missständen, sondern durch ein Spiegelverfahren, das dem immer schon falschen Bild ein noch falscheres Bild entgegenhält. Dieses radikale ästhetische Verfahren, das den Authentizitätsanspruch der Sprache als systemspezifisch bloßstellt, greift jenseits einer strukturellen Kritik von Sprache nicht.² Ausgehend vom linguistischen Modell Ferdinand de Saussures visiert diese strukturelle Kritik eine ideologische Funktion von Diskursen an, die der Sprache nicht natürlicherweise inhärent, sondern die kulturell bedingt ist. Lena Lindhoff stellt die einzig mögliche Subversion (Derrida) des auf binären hierarchischen Oppositionen beruhenden Phallogozentrismus folgendermaßen dar: „Nur durch ein ‚Bewohnen‘ der logozentrischen Struktur selbst, ein Benutzen ihrer eigenen Begriffe mit dem Ziel, die inneren Widersprüche dieser Kultur aufzudecken, kann sie über sich hinausgeführt werden.“³ Für Jelinek trifft zu, dass ihre Destruktion der mythenbildenden Diskurse vielmehr eine subversive Dekonstruktion im derridaschen Sinn ist. Und dieses Dekonstruieren konstruiert sich – wiederum mittels eines mimetischen Verfahrens – als das „Bewohnen“ der logozentrischen Struktur (s.o.). Das heißt,

¹ „Bis ich am Boden aufschlage.“ Interview mit Peter Schneeberger. In: *Profil* 10 (2005), 36. Jg. S. 138.

² Vgl. Lücke, Bärbel: „Nachwort zu Bambiland und Babel.“ (2004) Abrufbar im Netz: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fessay.htm> [23.02.07].

³ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 98.

Jelinek imitiert diese logozentrische Struktur und re-konstruiert sie. Ihr Material sind diskursive Reste aus Medien, Religion und Literatur(-Zitaten) wie auch aus der Universalpsychologie, die ent-kontextualisiert, transformiert und kombiniert werden.

Das in fremden Zungen reden, so wie der Heilige Geist als Zunge über den Köpfen der Gläubigen schwebt, das verwende ich am Theater eigentlich immer, um den Sprachduktus zu brechen in verschiedenen Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer kompositorisch umgehe. [...] Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.⁴

Das artifizielle Sprachgeflecht, dessen politische Dimension oftmals erst durch die Inszenierung erfahrbar wird⁵, setzt im subjektivsten Moment der Sprache, im blinden Winkel des Sprechaktes an. Tatsächlich reflektiert es zunächst das ‚bewusstlose‘ Kippen der Sprache des Subjekts von Objektsprache in Metasprache und vice versa. Der Körper fungiert als Diskursträger, der das sagt, was er zu verbergen sucht. Und wie könnte er es besser sagen als in der ersten Person Singular, wo es sich anbietet, die Identität von Autor und Erzähler in Form einer *mise en abîme* zu behaupten.

In ihren wenigen programmatischen Texten zum Theater wird dieses ‚Ich-Subjekt‘ in seiner vollen Ambivalenz deutlich. Es könnte sich bei diesen Texten ebenso gut um Texte ihrer Kippfiguren handeln; bei ihrer Lektüre wird man Zeuge einer richtiggehenden Demontage des Autorinnen-Subjekts. In ihren Theatertexten äußert sich diese Demontage nicht nur im Umkippen der Figuren in andere Figuren – in *Babel* ist etwa die Peter-Figur gleichzeitig Bush, mythischer Satyr Marsyas, amerikanischer GI wie auch Söldner –, sondern im Kippen der Objekt- in die Metasprache. Was bei Jelineks Umgang mit Sprache klar wird, ist, dass ihm ein tiefes Misstrauen in den Authentizitätsanspruch des Sprechaktes zugrunde liegt.

1. JELINEK UND SCHLEEF

Einar Schleef, der in seinen Theateressays das „Verbanntsein der Tragödie und des Matriarchats aus dem Drama beklagte“ und die „Trauerarbeit als Staatsaufgabe“ begriff, schien Jelinek der ideale künstlerische Weggefährte.⁶ In ihrem Nachruf auf den 2001 verstorbenen Regisseur schreibt Jelinek, dass es nach dem Krieg in Deutschland nur zwei Genies gegeben habe: „Im Westen Fassbinder, im Osten Schleef.“⁷ Seine Inszenierung des *Sportstücks* am Wiener Burgtheater (1998), in einer rund fünf- wie auch in einer rund siebenstündigen Fassung, ist bereits legendär. Den Aspekt der Tragödie verstärkte Schleef in seiner Sicht des *Sportstücks*, indem er dem Aufführungstext Ausschnitte aus *Elektra* von Sophokles beifügte, die im Originaltext nicht vorkommen. Außerdem ließ Schleef den Eingangsmonolog von „Elfi Elektra“ weg, den er später, in der Inszenierung des als Fortsetzung zum *Sportstück* gedachten Stücks *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, wieder aufzunehmen vorhatte. In der dritten Vorstellung des *Sportstücks* las Jelinek selbst den Schlussmonolog der „Autorin“, während Schleef in Bremen den Literaturpreis für sein autobiographisch angelegtes Buch *Gertrud* entgegennahm. Am selben Abend wandelte also der Regisseur auf Mutter-Spuren und die Autorin auf Vater-Spuren. In der längeren Fassung gingen Jelinek und Schleef schließlich gemeinsam durch den Text. Schleef interpretierte die

⁴ Elfriede Jelinek in: „Das katastrophalste Ereignis der Zweiten Republik: Stefanie Carp spricht mit Elfriede Jelinek.“ In: *Theater der Zeit* 3 (1996). S. 90.

⁵ Elfriede Jelinek in Schneeberger: „Bis ich am Boden aufschlage.“ S. 140.

⁶ Vgl. Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 222.

⁷ Vgl. die Homepage von Elfriede Jelinek: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>, unter der Rubrik „Zum Theater“: „Einar Schleef“ (2001) [02.04.2007].

Trauer um den Vater als Subtext zum *Sportstück* und in der Tat bestätigte Jelinek, dass sie nach den *Kindern der Toten* (1995) über ihren Vater habe zu sprechen beginnen wollen⁸, was ihr lange nicht möglich gewesen sei. Die Figur der „Elfi Elektra“ hat denn auch – wie ihr mythologisches Vorbild – einen toten Vater zu beklagen und überdies die Mutter anzuklagen. Im Schlussmonolog der „Autorin“⁹ findet sich, als Subtext eingearbeitet, das 1962 erschienene Gedicht von Sylvia Plath, „Daddy“. Dem Gedicht, das Erich Fried ins Deutsche übertragen hat, entstammt das berühmte Zitat: „Jede Frau liebt einen Faschisten.“ Bei „Daddy“ handelt es sich allerdings um die Vorstellung eines als Nationalsozialist früh verstorbenen Vaters; der Vater Plaths war ein deutschstämmiger Insektenforscher aus Polen. Dem Vater gegenüber steht ein Ich, das redet „wie ein Jud“. Bei Jelinek heißt es dagegen von „Papi“, dass „[d]u manchmal geredet [hast] wie ein Jud“ (SP 184). „Papi“ bzw. „Daddy“ fungiert hier als der Abwesende, dessen imaginiertes und erinnertes Bild Schuldgefühle und Scham erzeugen.

Einar Schleef litt zeit seines Lebens unter einer überdominanten Mutter und einem prügelndem Vater, der in der DDR seinen Architektenberuf nicht ausüben durfte. Schleef sprach bzw. brüllte den Monolog und ließ ihn mit den Worten beginnen: „Die Autorin Elfriede Jelinek Doppelpunkt“. Das *staccato*-artig wiederholte „Papi“, das im Jelinek-Text nicht so häufig vorkommt, übersetzt den ursprünglich sarkastisch-grotesk-komischen Text in einen tragischen. Schleef fügte außerdem eine zweite Ebene ein, indem er jene Stellen, die das Publikum adressieren, leiser, in seiner ‚natürlichen‘, ‚privaten‘ Stimme sprach – so, als würde er als individuelle Person intervenieren und sich persönlich beim Publikum für den Text Jelineks entschuldigen. Auf den exemplarischen Umgang mit der Autorin sowie der Autor-Kategorie, der die Inszenierungen von Theaterstücken Elfriede Jelineks in der Regel kennzeichnet, soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

Elfriede Jelinek hatte viel vor mit Einar Schleef – sie hätte viel mit ihm vorgehabt. Das 1999 erschienene Theaterstück *Macht nichts – Eine kleine Trilogie des Todes*, das als Fortsetzung des *Sportstücks* gedacht war, war in der Absicht verfasst worden, es Schleef zur Regiebearbeitung vorzuschlagen. Dieser konnte mit der Arbeit noch beginnen. Zur geplanten Aufführung im Januar 2001 am Berliner Ensemble kam es aus den bekannten Gründen nicht mehr.

2. SPRACHE, KOLLEKTIV UND AUTOR-KATEGORIE

Was Elfriede Jelinek bisher zum Theater gesagt und geschrieben hat, ist auf der Bühne verschiedenartig interpretiert worden. Ausgegangen wird bei der Rezeption von Jelineks Stücken in der Regel von folgenden, hier vereinfacht zusammengefassten Prämissen: Es handelt sich um Theaterstücke, die kein Theater sein wollen, die sich gegen die Darstellung von Figuren und Handlungen sperren. Sie gelten als polyphone Textgefüge, die keinen dialogischen Raum bedienen. Die wahre Protagonistin ist die Sprache; die Figuren erscheinen als Kippfiguren, als Behälter, in denen sich die Sprache ausbreitet. Das Theater ist für Jelinek ein Ort der Künstlichkeit; Sprache wird, von den Figuren verkörpert und verräumlicht, vergrößert und auf den Podest gestellt. Sie möchte mit der Sprache die Dinge groß machen, so dass man nicht leicht an ihnen vorbeikomme, sagt Elfriede Jelinek. Und formal gefalle ihr der Bezug zum Epischen (Homer), aber auch zu Aischylos und den griechischen Heldendramen.¹⁰ Andererseits spielen die Texte auch mit dem Referenzrahmen einer authentischen und gleichzeitig stereotypen Sprache, mit dem vermeintlich individuell-authentischen Sprechen.

⁸ Mayer u. Koberg: *Elfriede Jelinek*. S. 220.

⁹ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 184 ff.

¹⁰ Vgl. das Interview mit Schneeberger.

Die Bühnensmenschen treten nicht auf, weil sie etwas sind, sondern weil das Nebensächliche an ihnen zu ihrer eigentlichen Identität wird. Ihr Herumfuchteln, ihre plumpen, verwaschenen Aussagen, von Uneinsichtigen in ihre Mäuler gestopft, ihre Lügen, nur daran kann man sie voneinander unterscheiden. Ja, sie treten an die Stelle der Personen, die sie darstellen sollen und werden zum Ornament, zu Darstellern von Darstellern, in endloser Kette, und das Ornament wird auf der Bühne das Eigentliche. Und das Eigentliche wird, Platz! Zurück!, zur Zierde, zum Effekt. Ohne sich um die Wirklichkeit zu kümmern, wird der Effekt zur Realität. Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sich definiert. Und ich sage: Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind nur wir. Wir sind das meiste, das es gibt, wenn wir schlank und schick in unsren eleganten Theaterkleidern hängen. Richten wir die Blicke nur noch auf uns! Wir sind unsere eigenen Darsteller. Brauchen wir nichts außer uns! Gehen wir in uns hinein und bleiben wir drinnen, jeder hofft ja, dass ihn möglichst viele betrachten mögen, wenn er durch die Welt stolziert, von den Zeitschriften und deren Bildern ordentlich geregelt wie eine gut geölte Maschine. Werden wir unsre eigenen Muster und sprengeln wir den Schnee, die Wiesen, das Wissen, womit? Mit uns selbst! So ist es gut.¹¹

Der Zuschauerraum wird zur Bühne: Das „Nebensächliche“ an den Schauspielern soll „zu ihrer eigentlichen Identität“ werden. Das „Nebensächliche“, das heißt, etwas, das ihnen nicht bewusst ist und sie verrät: ihre Körperlichkeit, ihr (mit dem Körper) Eingeschriebensein in einen Diskurs. Die Schauspieler „treten an die Stelle der Personen, die sie darstellen sollen“. Sie stellen also nicht Personen dar, sondern sie treten an die Stelle dieser Personen. Diesen Prozess des an die Stelle Treten, der „in endloser Kette“ zum „Eigentlichen“ auf der Bühne wird, soll das Theater Jelineks sichtbar machen. Im Prinzip sind aber die Schauspieler gar nicht nötig („Weg mit ihnen!“), weil „wir“ (die Zuschauer) ja selbst längst das tun, was die Schauspieler tun sollten: an die Stelle der Personen treten, die wir darstellen. Jelinek spielt hier auf den poststrukturalistischen Gedanken einer die Welt strukturierenden Sprache an. Nicht das Subjekt spricht die Sprache, sondern die Sprache spricht das Subjekt. Insofern verschwinden die Grenzen zwischen Zuschauern und Darstellern. Jelinek versteht die Darsteller als Räume für die Sprache, als Körper, in denen die Sprache sich ausbreitet, aus denen die Sprache entsteht, so, als ob sie selbst stimmgebend in den Körpern „wohne“¹², wie Jelinek in Bezug auf den Wiener Burgtheater Schauspieler Rudolf Melichar einmal sagte. Theater wie Schauspieler haben den einen und einzigen Grund, Zeuskopf für die Geburt der Pallas Athene (der Sprache) zu sein. Dasselbe trifft für die Zuschauer zu: „Echt sind nur wir“. „Wir“ denkt ein abendländisches kulturphilosophisches Erbe ebenso mit wie „uns“ Rezipienten, Konsumenten und „Gefangenen“ einer Sprache, die, indem sie ihn nie ausspricht, den blinden Fleck mitspricht.¹³ Dieses diskurstragende „Wir“ findet sich auch im *Sportstück* wieder und wird von Schleef als ein chorisches, intertextuelles „Wir“-Kollektiv interpretiert. Dieses „Wir“, dem die Masse immer Recht gibt und das sich in seiner Massigkeit (un-)wohl fühlt, spricht und spricht gleichzeitig gegen sich; es erzeugt seine eigenen Kontraststimmen. Je lauter es brüllt, umso klarer kommen diese zum Vorschein. Die Sprache der Macht denunziert immer auch die Macht, im Individuellen wird das Exemplarische begreifbar. Drei Punkte machen das Theater Jelineks aus: Die Sprache des Einzelnen und die Sprache des Kollektivs – beide Sprachen interferieren bei Jelinek – und schließlich die spielerisch subversive Verwendung und Umdeutung einer Autor-Kategorie.

Die Literaturwissenschaft wird nicht müde zu fragen, was ein Autor sei. In der Rezeption von Jelineks Werk spielt die Verwechslung des Textes mit dem Autor eine maßgebliche Rolle. Kategorisch wurde und wird das „Ich“ der Texte am Autorinnen-Ich gemessen. Bei

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ (1983) <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [12.3.2007].

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Jelinek, Elfriede: „Das Schweigen.“ In: dies.: *Das Lebewohl. Drei kleine Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2000. S. 46: „So ist das mit dem Wesen der Wahrheit, die es nicht gibt, obwohl sie überall geschrieben steht. Ein blinder Fleck, der aufgeschrieben wurde, indem er nie aufgeschrieben wird. Indem um ihn herumgeschrieben wurde.“

dem derzeitigen Stand der Forschung muss davon ausgegangen werden, dass diese lustvolle, kreative Verwechslung längst ein Teil der Autor-Imago ist und dass die Verwechslung selbst als ‚Verlängerung‘ des Textes neue Bedeutungen und neue Räume schafft. Bemerkenswerterweise ist das Theater flexibler und unabhängiger als die Literaturwissenschaft mit einer erweiterten Wahrnehmung (vielleicht wäre es hier auch angemessen von einer ‚befreiten‘ Wahrnehmung zu sprechen) der Autorkategorie umgegangen. Der Autor bezeichnet gemäß Foucault einen Raum, den „das schreibende Subjekt öffnet“, eine Funktion, die das Moment einer „Aneignung“ oder Identifikation ermöglicht – „Qui peut se l'approprier?“, fragt Foucault den Text.¹⁴ Das schreibende Subjekt öffnet diesen Raum, wobei es zugleich darin verschwindet. „Un espace dans lequel le sujet écrivain ne cesse de disparaître“, sagt Foucault. Dass es nicht aufhört zu verschwinden, bedeutet aber auch, dass ein Rest bleibt. Und dieser Rest beinhaltet als Teil des geöffneten Raums ein mögliches Moment der Aneignung. Georg Stanitzek bezeichnet diesen Rest als Teil einer Autor-Imago, derer sich der Rezipient bemächtigt, „an der wir Leser mitarbeiten, für die wir mitverantwortlich sind“¹⁵. Den Mythos Jelinek, den die Autorin selbst gewiss ebenso wie der Literaturmarkt und die Medien bedient, lesen wir also selbst in den Text hinein. In einem E-Mail-Austausch zwischen Bärbel Lücke und Tilman Raabke stellt Lücke Raabke die Frage, wie man in einer Inszenierung die exemplarische Ebene einer Jelinek-Figur auf die Bühne bringen könnte. Der Begriff „exemplarisch“ wird hier dem Begriff „individuell“ gegenübergestellt. Lücke ist der Ansicht, dass die Figuren Jelineks beide Ebenen beinhalten. Lücke stellt die Frage:

Wie übersetzt man das „Patriarchat“, wie bringt man es auf die Bühne, wenn man das will? Oder muss der Regisseur das gerade vermeiden? Damit die Figur eine individuelle bleibt für den Zuschauer, gerade damit er sich mit ihr identifizieren kann und seine private Katharsis erlebt [...] Das heißt, die Transformation ins Exemplarische muss der Zuschauer dann selber leisten?¹⁶

Ebenso könnte man fragen: Wie übersetzt man eine Figur wie „Elfie Elektra“ oder die „Autorin“ von einer individuellen Ebene in eine exemplarische? Wenn „Elfi Elektra“ und die „Autorin“ ebenso wie die übrigen ‚Jelinek-Figuren‘ individuell wie auch exemplarisch gelesen werden können, so deshalb, weil der dazu gehörige Subtext – womit hier der Mythos Jelinek gemeint ist – ein durchaus exemplarischer ist. Exemplarisch für den Umgang einer Gesellschaft mit einem weiblichen Autor. Der Produktionsdramaturg Jossi Wielers¹⁷, Tilman Raabke, zitiert im Zusammenhang mit Jelineks Texten, die, wie er meint, sowohl auf einer exemplarischen als auch auf einer individuellen Ebene wirken, Goethe: „Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall.“¹⁸ So kann man jedenfalls die ‚individuelle‘ Geschichte einer „Autorin“, die „sich für eine Königin hält, nur weil sie sich die Brüste abschneiden würde, um in die Zeitung zu kommen [...] Diese öde Krampfhenn“ (SP 48) sowie die ‚exemplarische‘ Geschichte einer „Elfi Elektra“, die „jeden Stein umdreht, weil sie unbedingt ein Schlangennest finden will“ und deren „Sport (eben) darin besteht, nichts Verbergendes an

¹⁴ Foucault, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“ In: *Bulletin de la Société française de philosophie* 3 (1969), Jg. 63. S. 73-104.

¹⁵ Stanitzek, Georg: „Elfriede Jelinek: Fiktion und Adresse.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (21999). S. 8-15, hier S. 15.

¹⁶ Vgl. Lücke, Bärbel u. Tilman Raabke: „e-mails im Babelturm. Überlegungen zu ‚Babel‘, zur Schwelle zwischen Text und Bild und den Grenzen der Analyse.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit: Arbeitsbuch* 2006. S. 16-20, hier S. 19. In diesem Kontext ist zu überlegen, ob Theater durch die ‚Verräumlichung‘ resp. Verbildlichung des Textes nicht immer eine Transformation ins Exemplarische leistet oder leisten kann. Verleihen nicht die Körper (und Stimmen) der Schauspieler einer individuellen Ebene erst die exemplarische Dimension des Textes?

¹⁷ Jossi Wieler inszenierte 1993 *Wolken.Heim.*, 1998 *er nicht als er*, 2001 *Macht nichts* und 2007 *Ulrike Maria Stuart*.

¹⁸ Lücke u. Raabke: „e-mails im Babelturm.“ S. 20.

seinem Platz lassen zu können“ (SP 168), als Konsequenz einer Autorfunktion lesen, im Rahmen derer „das schreibende Subjekt nicht aufhört zu verschwinden“ (Foucault). Der perpetuell verschwindende Autor-Rest verweist dann auf den Autor resp. die Autorin, wenn es einen Referenzrahmen oder eine Anspielung auf diese Instanz gibt.

In welchem diskursiven Raum bewegen sich Figuren wie „Elfi Elektra“ oder die „Autorin“ im *Sportstück* und welchen Aussagemodus impliziert die Bühne? Auf diese Frage soll über einen Umweg geantwortet werden: Im Theater Jelineks kommt zum Problem des Aussagemodus ein von der Literaturwissenschaft als Stiefkind behandeltes Paradoxon hinzu, das sowohl Ulrike Haß als auch Dorisch Kolesch vor allem in Bezug auf *Ein Sportstück* wiederholt beschrieben haben¹⁹, dass nämlich der körperferne, anti-psychologisierende, „chorische“ Text (Ulrike Haß bezeichnet die chorische Aussage als die Figur des Intertextuellen schlechthin²⁰) von Körpern gesprochen wird, dass Stimmen letztlich an einen Körper rückgebunden werden. Ein polysemer Diskurs, der *per definitionem* mehrstimmig ist und doch von einer Stimme und einem Körper „(re)präsentiert“²¹ wird – was bedeutet das für die Beziehung des Ichs zum Kollektiv? Es könnte bedeuten, dass das Ich, dieses spezifische Ich der jelinekschen Texte ein Ich des Kollektivs selbst ist. Es ist das Ich der personifizierten Diskurse, die diese Texte durchlaufen und somit ein Ich, das immer ‚alle‘ mitdenkt, meint und betrifft.²² Dass der oft als körperfern oder sogar körperfeindlich bezeichnete Text Jelineks letztlich von Körpern dargestellt wird, scheint insofern nicht paradox, als die Körper der Schauspieler ja nicht die individuellen, privaten Körper der Schauspieler bedeuten. Die ‚übermächtige Autorin‘ im Werk Jelineks, die die Castorf-Inszenierung von *Raststätte oder sie machens alle* als Riesenpuppe heimsucht und von der das Feuilleton behauptet, dass „die Schriftstellerin sich ständig [ein]misch, sodass die Personen ‚kein Eigenleben‘ führen können“²³, ist ebenso wie die Kippfigur der „Autorin“/„Elfi Elektra“, die im Schlussmonolog des *Sportstücks* laut Regieanweisung „hinkend und desolat wieder auf[tritt]“ (SP 184) und mit ihrem toten Vater spricht (der autobiographische Züge aufweist), Teil des theatralischen Ausdrucks eines Spurenverwischens. Verwischt wird die Spur eines Autors; der Text, die Sprache scheint verselbstständigt. Die Undeutlichkeit der Autor-Kategorie wird zum Stilmittel erhoben.

¹⁸ Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schlee's Inszenierung von *Ein Sportstück*. In: Arnold (Hg.): *Elfriede Jelinek*. S. 51-62, hier S. 54. Kolesch, Doris: „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in EIN SPORTSTÜCK (Einar Schlee) und GIULIO CESARE (Societas Raffaello Sanzio).“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch u. Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der Neunziger Jahre. Recherchen*. Bd.2. Theater der Zeit. Berlin: Köthen 1999. S. 57-69, hier S. 61.

²⁰ Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schlee.“ In: Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Transformationen*. S. 71-81, hier S. 73.

²¹ Zum Thema der Ablösung der Ästhetik der Repräsentation durch jene der Präsenz am Theater, vgl. Kolesch: „Ästhetik der Präsenz.“ S. 61.

²² Vgl. Haß: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ S. 54; vgl. Kolesch: „Ästhetik der Präsenz.“ S. 61.

²³ Dormagen, Christel: „Scheitern: sehr gut. Elfriede muss sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zur Feuilletonkritik.“ In: Arnold (Hg.): *Elfriede Jelinek*. S. 128-137, hier S. 131.

3. REGIETHEATER MIT AUTORFUNKTION

Während die Literaturwissenschaft dem Umgang mit der Autor-Kategorie am Theater mit einer gewissen Skepsis – um nicht zu sagen mit offenem Misstrauen – begegnet, hat sich das Regietheater den Jelinek-Mythos geschickt (oder brutal) angeeignet und ihn in den Aufführungstext integriert. Aber auch Jelinek zeigt sich flexibel. Auf die in Castorfs *Raststätte oder sie machens alle* auftretende überlebensgroße Sexpuppe mit charakteristischem Jelinek-Look reagierte sie mit der Kreation der beiden *Sportstück*-Figuren „Elfi Elektra“ und der „Autorin“.²⁴ Einar Schleef liest den Mythos der Kunstfigur Elfriede Jelinek, die einerseits längst öffentliches Gemeingut ist und andererseits eine dem Text eingeschriebene und aus ihm hervortretende Sprache (re-)präsentiert, direkt in die „Autorin“/„Elfi Elektra“-Figur hinein. In der Premiere des *Sportstücks* am Wiener Burgtheater sprach Schleef den Schlussmonolog der „Autorin“, der ursprünglich für Marianne Hoppe auf einem riesigen Tuch festgehalten wurde, da sich die betagte Schauspielerin nicht einzig auf ihr Gedächtnis verlassen wollte. Schleef proklamierte den Monolog und kommentierte dessen mangelnde Kohärenz. „Das stimmt doch gar nicht, Frau Jelinek.“ „Jetzt kommen Sie schon und sehen Sie sich das doch einmal an“, rief er sie, die hinter der Bühne stand und schon auf den Schlussapplaus wartete. Man hat fast den Eindruck, als hätte Jelineks ambivalente Präsenz in ihren Texten Schleef dazu veranlasst, auch seine Funktion als Regisseur, seine Auktorialität im Akt der Inszenierung zu befragen.

Vielleicht liegt hier ein Erklärungsansatz für die Frage, warum das machtkritische, Diskurse hinterfragende Theater Jelineks so gerne von sogenannten Regieberserkern inszeniert wird. Man könnte sagen, dass die Autorfunktion zu einer Art Regisseurfunktion umgestaltet wird, die nicht nur die Position des Regisseurs, sondern aller Aktanten des Theaters hinterfragt. Könnte man also, sich auf Foucault beziehend, über die Funktion des Regisseurs sagen, dass sie einen Raum öffnet, in welchem der Regisseur (als der Autor der Inszenierung) im Verschwinden begriffen ist und der von verschiedenen Subjekten beansprucht werden kann? Die Spur des Regisseurs findet sich ja wie beim Autor einzig in der Autorschaft, in jenem eingangs erwähnten Autor-Rest, von dem sich der Text (hier der Aufführungstext) nicht befreien kann. Das Individuelle, das auf das Allgemeine verweist, ist immer auch ein Allgemeines, das auf das Individuelle verweist. Die Kategorien des Kollektivs und des Individuums können nicht unabhängig voneinander gedacht werden. In beiden Kategorien finden sich Spuren der jeweils anderen Instanz. Das Theater Elfriede Jelineks lädt wie kein anderes dazu ein, sich auf diese Spuren zu begeben.

²⁴ Stanitzek: „Elfriede Jelinek‘: Fiktion und Adresse.“ S. 8-15, hier S. 9.

THEATERSPORT. EINAR SCHLEEF BEWEGT ELFRIEDE JELINEK. ZUM VERHÄLTNIS VON BILD, RAUM UND SPRACHE

Stefan Tigges

Université de Rouen/CR2A
UFR des Lettres et sciences humains

Im Theater bin ich eine andere Person, die den Autor Schleef weder kennt noch zulässt, noch nie habe ich eine Arbeit über die andere gemacht, noch nie ein Thema in der anderen Ausdrucksweise gespiegelt. Wenn ich im Theater angegriffen werde, daß ich die Stücke anderer Autoren zu den meinen mache, stimmt das, denn ich muß ja fünf bis sechs Monate mit ihnen leben.¹

Einar Schleef

Es ist schwer, über Schleef zu sprechen, weil er doch immer sich selbst gesprochen hat. Er hat nicht für sich gesprochen, er hat sich gesprochen, und er hat sich dabei immer wieder aufs neue selbst geschaffen.²

Elfriede Jelinek

„Es wird anstrengend sein, diesen Brocken, den sie uns da hingeschmissen hat, zurückzurollen“, bemerkte Einar Schleef zum Probenbeginn von *Ein Sportstück*, das 1998 im Wiener Burgtheater von ihm uraufgeführt wurde.³ Ebenso anstrengend bis unmöglich kündigt sich der Versuch an, der Aufführung in Form der Fernsehaufzeichnung wieder (neu) zu begegnen, zumal im Rahmen der zunehmend performativ geprägten Aufführungsästhetiken bzw. Aufführungsdiskurse.⁴ *Szenischen*, von Schleef herbeigeführten *Vertiefungen* der

¹ Einar Schleef in seiner Dankrede zum Bremer Literaturpreis im Bremer Rathaus am 26. Januar 1998, den er für *Droge Faust Parsifal* erhielt. Da er am selben Abend nicht auch den Schlußmonolog in seiner *Sportstück*-Inszenierung im Burgtheater sprechen konnte, übernahm Elfriede Jelinek in der betreffenden Vorstellung selbst den Part Einar Schleefs. Vgl. Behrens, Wolfgang: *Einar Schleef. Werk und Person*. Berlin: Theater der Zeit 2003. S. 208. Schleef, der als Preisträger im Bremer Theater am selben Abend entsprechend der Tradition aus seinem prämierten Werk lesen sollte, entschied sich während seiner Lesung dagegen für einige Passagen aus seinem Roman-Zyklus *Gertrud* (1980/1984), was im Hinblick auf die zeitgleich in Wien stattfindende Vorstellung als eine ‚sportliche‘ Pointe zu verstehen ist, da sich der Autor hier mit der Rolle seiner Mutter (Gertrud Schleef) auseinandersetzt, die zudem einmal deutsche Jugendmeisterin im 100-Meter-Lauf war, während Elfriede Jelinek sich als „Autorin“ in ihrem Schlussmonolog an ihrem Vater reibt!

² Elfriede Jelinek in ihrer Dankrede zum Theaterpreis Berlin im Berliner Ensemble am 9. Mai 2002, in der sie nach eigener Aussage versucht, „noch einmal Einar Schleef zu fassen, bevor er ganz fort ist“. Vgl. Behrens: *Einar Schleef*. S. 246.

³ Zu unterscheiden ist zwischen der fünfstündigen ‚Kurzfassung‘ der Premiere (23. Januar 1998) und der ‚Langfassung‘, die lediglich ein einziges Mal, am 14. März 1998, am Burgtheater aufgeführt wurde. Aufgrund technischer Probleme wurde im Rahmen des Berliner Theatertreffens entgegen der Ankündigung am 21. Mai 1998 die ‚Kurzfassung‘ gezeigt, die für das Fernsehen (3sat) aufgezeichnet wurde.

⁴ Es stellt sich insbesondere die Frage, ob sich für das Fernsehen aufgezeichnete Aufführungen überhaupt für eine spätere Analyse eignen, da hier die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“ entfällt, die gerade auch in den Theaterarbeiten Schleefs eine zentrale Rolle spielt. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Wie wir uns aufführen. Reflexionen zum Aufführungsbegriff.“ In: Musner, Lutz u. Heidemarie Uhl (Hg.): *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker 2006. S. 15-26.

jelinekschen „Sprachflächen“ auf der *körperlosen* Bildschirmoberfläche nachzugehen und dabei die Spielkonstellationen von Sprache/Stimmen, Raum und Körper in ihren Tiefendimensionen zu vermessen, gleicht wohl einem ästhetischen Himmelfahrtskommando, womit Einar Schleef in seinem Schlussmonolog Recht behält: „Wenn einer tot ist, kommt er nicht zurück.“ Trifft dies möglicherweise auf die ‚festgehaltene‘ aber keineswegs (authentisch) konservierte Inszenierung doch nicht ganz zu?

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass in der gegenwärtigen Aufführungspraxis, die von Elfriede Jelineks postdramatischen Texten ästhetisch entscheidend mitkonstituiert wird, die künstlerische Sprache zunehmend ‚befreit‘ in Erscheinung tritt und sich immer signifikanter als *szenischer Text* verstehen lässt. Im Falle der einzigartigen und bis heute folgenreichen Begegnung Jelineks und Schleefs – Einar Schleef bewegte Elfriede Jelinek in einem mehrfachen Sinne; dies verdeutlichen auch ihre Aussagen kurz nach seinem Tod – stellt sich nach Theresia Birkenhauer vor allem die Frage, wie „die Sprache das Sehen und das Sehen die Sprache leitet“. Theresia Birkenhauer präzisiert:

Was bedeutet die Veränderung der Ausdruckspotentiale der Bühne für die Ausdruckspotentiale der Sprache? Wie ist das Verhältnis von Verbalem und Visuellem, von Sprachbildern und visuellen Bildern? Welche Bildlichkeit erzeugt die Bühne, und wie unterscheidet sie sich von der bildenden Kunst?⁵

Dass die Aufführung zu einer wahren ‚Droge‘ und Schleefs ‚Geniestreich‘, das Theater ‚aufs Spiel zu setzen‘, zu einem in die Ästhetik des Gesamtkunstwerks eindringenden Totaltheater wurde, erklärt sich dadurch, dass der Künstler sich dem *Sportstück* sowohl als Dramatiker, bildender Künstler, Szenograph, Kostümbildner, Regisseur und als Kunst- bzw. (Musik-) Theatertheoretiker stellt. Außerdem tritt Schleef selbst als Schauspieler im Eröffnungs- und Schlußmonolog auf, womit er sich spielerisch zwischen und in den verschiedenen Kunstformen bewegt, um diese in einer experimentellen resp. seriellen Versuchsanordnung als ‚offenes Kunstwerk‘ formend zu konfigurieren.

Wichtig ist hier vor allem, dass Einar Schleef nicht nur aus der Regie-Perspektive die Vorlage der Autorin über-setzt, sondern sich auch selbst als *Autor* laut denkend in den Text einschreibt und seine in *Droge Faust Parsifal* entwickelte ästhetische Theorie im *Sportstück* wie in kaum einer anderen seiner Regiearbeiten szenisch realisiert. Anders formuliert: Einar Schleef greift als Regisseur und Autor radikal in den jelinekschen Text ein, macht diesen zu dem seinen, um über sich selbst zu sprechen, und trifft doch – so die zentrale These – die Autorin in fruchtbarer Weise wieder, indem er sie nicht aus den Augen und vor allem nicht aus den Ohren verliert.

Es geht im Folgenden besonders darum, aufzuzeigen, mit welchen mehrdimensionalen ästhetischen Strategien Schleef in die Textflächen der Autorin eindringt, diese verräumlicht, architektonisch (ver-)formt, ihre (Ab-)Bilder in bewegte und still gestellte Bildwelten oder Bildräume übersetzt, und wie er diese ‚stimmt‘ sowie szenisch (fort-)schreibt. Einar Schleef stellt sich als Künstler ebenso wie Elfriede Jelinek als postdramatische Autorin von Beginn an *gegen* das theatrale Repräsentationsmodell (mit seinem psychologisierenden Rollenspiel) und operiert mit ‚untheatralischen‘ Präsenz-Strategien. Dabei produziert er Realität(en), stört oder verweigert das ‚Spiel‘ und spiegelt die in seinen Aufführungen miteinander spielenden und sich verdichtenden ästhetischen Formen in ihren Konfigurations- und Rückkopplungsprozessen. Er behandelt diese also auto-referenziell oder autoreflexiv und arbeitet damit letztlich an einem formensprengenden, performativ geprägten theaterästhetischen Ausdruck. Programmatisch bemüht sich Schleef für eine raumexpandierende *andere* Art von Theatralität, die zugleich die Zeit(-erfahrung) – die Zeitdehnung wie die Zeitverdichtung – zu einem zentralen Mitspieler macht.

⁵ Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Berlin: Vorwerk8. 2004. S. 22.

Es wäre eine grobe Verkürzung, im Falle der *Sportstück*-Inszenierung – wie auch der anderen Theaterarbeiten Schleefs – von *Regietheater* zu sprechen, da mit der Frage der Freiheit bzw. des Spielraums des Regisseurs (Werktreue gegenüber Aktualisierung) der unproduktive Konflikt zwischen Literatur und Theater motiviert wird, wobei das der Aufführung innewohnende wahrnehmungsbezogene bzw. reflexive Potenzial unterbelichtet bliebe.⁶

DER PRODUKTIVE DIALOG ZWISCHEN THEATER UND BILDENDER KUNST

Möglicherweise liegt die Zukunft von Elfriede Jelineks Theatertexten gerade im reibungsvollen Zusammenspiel mit den bildenden Künsten bzw. der Performance-Praxis, auf welche die Autorin in zunehmendem Maße bewußt hinschreibt. In dieser Entwicklung markiert Einar Schleefs Inszenierung des *Sportstücks* eine zentrale ästhetische Schwelle. Schleef hat der Autorin und ihrem Werk szenographisch vielstimmige und zukunftsweisende Räume eröffnet, die mittlerweile von ästhetisch ganz anders arbeitenden, radikalen Dekonstruktions-Künstlern – wie von Christoph Schlingensief in seinen theatralen Installationen („Animatographen“) – betreten worden sind.⁷ Demzufolge lassen sich die ästhetischen Grenz(über)gänge Elfriede Jelineks als Versuche verstehen, neue Räume zu suchen, die vom Publikum *anders* betreten und von den Schauspielern *anders* bespielt werden müssen, damit sie mit avancierten Strategien zu versprach(bild)lichen sind. Somit dürfte ein interdisziplinärer Dialog zwischen Theaterwissenschaft und Germanistik durch zusätzliche Perspektiven aus den Film-, Medien- und speziell aus den *Kunstwissenschaften* noch reicher ausfallen. Für eine solche Erweiterung wäre zu plädieren, um sowohl den expandierenden ästhetischen Strategien der Theaterautorin als auch den szenischen, raum-zeitlichen und polyphonen ‚Verformungen‘ der Performer adäquat folgen und diese zeitgemäß hinterfragen zu können.

Einar Schleefs medienpuristische Aufführungsästhetik als wegweisend zu begreifen, mag gleich mehrfach verwundern, bereiten doch seit Schleef medial höchst einsatzfreudige und stark aufgerüstete Performer (Stemann, Schlingensief etc.) Jelineks Theatertexte, die zudem ja gerade Mediendiskurse aufsaugend verarbeiten, äußerst ‚medienwirksam‘ zu. Damit stellen sich mehrere Fragen: Welchen Grad an Medialität und welche Form(en) der Medialität motiviert die Autorin mit ihrem medialen Diskurstheater? Sind es die an- oder unangestregten, weitgehend unter das – wenn auch problematische – „Pop“-Label fallenden ästhetischen Aufführungsstrategien, welche die „Sprachflächen“ Jelineks an der Nahtstelle zwischen Affirmation und Subversion behandeln, die der Intention der Dramatikerin am nächsten kommen? Diese Strategien konfigurieren das ‚Material‘ – nach der Ausstellung eines mittlerweile programmatischen ‚Freibriefes‘ der Autorin – durch ausufernde Collage-Techniken neu bzw. recyceln den jelinekschen, bereits recycelten Steinbruch noch einmal, um den (medialen) Abfall produktiv für das Theater zu verwerten bzw. diesen als ästhetischen

⁶ Vgl. Birkenhauer, Theresia: „Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache.“ In: Gerstmeier, Joachim u. Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 178-193. Theresia Birkenhauer, die in ihrem Aufsatz die Arbeiten Schleefs nicht behandelt, präzisiert: „In diesem Sinne ist das Theater nicht der Ort der empirischen Realisierung von Literatur – im üblichen Verständnis des Literaturtheaters –, sondern eine literarische Praxis, insofern die Modalitäten, die der Form *Bühne* eigen sind, *Arbeit* an der Sprache ermöglichen.“ Ebd., S. 190.

⁷ Vgl. Lücke, Bärbel: „Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text ‚Parsifal in Afrika‘ für die Theaterinstallation ‚Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief‘.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 89-96. Vgl. auch der von Bärbel Lücke überarbeitete Beitrag in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript 2008.

„Mehrwert“ auszustellen. Die Devise der Popkultur, deren „Geschmack“ sich nach Boris Groys von der „Massenkultur“ als „reflektierter Geschmack“ absetzt, lautet mit den Worten des Künstlers und Autors Harry Walter:

Pop gründet in gewisser Weise auf der Hypothese, dass die alltägliche Wirklichkeit zuallererst und in einem ganz trivialen Sinn Bild ist: Alles hängt auf einer und derselben Ebene mit allem zusammen, es gibt kein Dahinter, kein Darüber und kein Darunter; nichts woran zu erkennen wäre, dass die Welt mehr wäre als ihre Oberfläche.⁸

Alternative Aufführungsstrategien, die *nicht* an der Oberfläche ansetzen und von dort die darunter liegenden Segmente tiefblickend abtragen – wobei sich die Frage stellt, wie tief das Werk dabei letztendlich blicken lässt bzw. wahrgenommen wird und ob es von der Autorin überhaupt als vertieft gewünscht wird – scheinen nicht minder zu faszinieren. Hier fällt die Breite des ästhetischen Übersetzungsspektrums auf (Jossi Wieler, Christoph Marthaler, Frank Castorf), womit ein signifikantes Phänomen in Erscheinung tritt: Elfriede Jelineks Theatertexte scheinen nicht nur radikale Aufführungsästhetiken zu motivieren, sondern auch extrem divergierende Lesarten zu erzeugen und diese produktiv zu beflügeln.⁹ Gerade zwischen großen Häusern konkurrieren solche unterschiedliche Lesarten miteinander, die ein uniformes ästhetisches Jelinek-Label erst gar nicht zulassen, ihr schnell wachsendes Werk radikal weiterbewegen und es damit erst gar nicht zu einem „Klassiker“ werden lassen.

Was zeichnet Schleefs „Sportmarathon“ genau aus, und warum stellt sich dessen Inszenierung für die nachfolgende jelineksche Aufführungspraxis als so folgenreich dar? Ein Blick in die damaligen Rezensionen in Theaterfachzeitschriften zeigt, dass die der Aufführung innewohnende ästhetische und performative Sprengkraft unzureichend wahrgenommen und der radikale Regie-Zugriff als „gegen das dramatische Werk gerichtet“ verstanden wurde, während sich die Autorin selbst kunstvoll bis genial übersetzt fühlte.¹⁰

Für Franz Wille, der Jelineks ideologiekritischen Ansatz als ein ästhetisches Auslaufmodell begriff, haben „Schleefs stärkste Szenen mit Jelineks Stück nicht mehr viel zu tun“. Dass sich das *Sportstück* Schleefs Zugriff verweigert, begründete Wille, der insbesondere die chorischen Partien angriff, u.a. wie folgt:

Doch gleich darauf wieder: Martialische Chöre, die den Text zerschreddern, Passagen herauslösen, die dadurch völlig blödsinnig wirken. Währenddessen ermüden die Schauspieler zunehmend, werden ungenau, verpatzen Einsätze, wirken abgekämpft. Aus Schauspielern werden Sportler mit Konditionsproblemen.¹¹

Barbara Burckhardt bemerkte: „Ein optisches Überbleibsel ist die Kontur des Einzelnen, dessen Körper nur mehr Schauplatz für einen visuellen Textvorgang ist.“¹² Der Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger diagnostizierte im Kontext der schleefschen Chöre

⁸ Vgl. Groys, Boris: „Der Popgeschmack.“ In: Grasskamp, Walter, Michaela Krützen u. Stephan Schmitt (Hg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004, S. 102; Walter, Harry: „She says yes. I said Pop.“ In: ebd., S. 46.

⁹ Seit einigen Spielzeiten kristallisieren sich jedoch auch sogenannte Jelinek-Regisseure heraus, die sich an ihrem Werk „arbeiten“. Zu ihnen zählen insbesondere Christoph Schlingensiefel, Nicolas Stemann und Jossi Wieler.

¹⁰ Erstaunlich an der Rezeption von Schleefs *Sportstück*-Inszenierung ist, dass der ikonographische Ausdruck, die ausgelösten Bilddiskurse sowie die zahlreichen bildräumlichen Referenzen unzureichend differenziert behandelt und die Schnitträume mit der bildenden Kunst fast unbesprochen blieben. Die Kritik stieß offenbar an die Grenzen ihrer herkömmlichen Werkzeuge. Dieser Rezeptions-„Notstand“ um das Viergestirn *Text-Sprache-Bild-Raum* wurde auch in der Auseinandersetzung mit der für das Publikum begehbaren Installation Christoph Schlingensiefels bestätigt: Vor der ästhetischen Reibung zwischen dem Performer und der Autorin im „totalen“ Kunstwerk versagte die herkömmliche Theaterkritik; Kunstkritiker sprangen ein, die mit der für sie ungewohnten Aufgabe konfrontiert wurden, dramatische Literatur besprechen zu müssen.

¹¹ Vgl. Franz Wille in: *Theater heute* 3 (1998).

¹² Vgl. Barbara Burckhardt in: *Theater der Zeit* 2 (1998).

ähnlich wie Wille Sprachverluste, die als „Ent-Literarisierung des Theaters“ in Kauf zu nehmen seien:

Die chorische Präsenz dominiert das Wort und damit das Sprachwerk der Jelinek, das es nicht nur in seinen Formulierungsnuancen, sondern vor allem auch in seinem Sinn auszulöschen droht. Die hinzugewonnene Konzentration und Steigerung des präsentischen Reizes mindert die diskursive und metaphorische Leistung der Sprache, auf der Jelineks Stück beruht. Das ist der Preis einer chorischen Form, die die theatrale Eigenrealität ungehemmt zur Geltung bringt.¹³

Damit werden vier zentrale Schauplätze fokussiert: Text, Sprache, Stimme und Körper.

Elfriede Jelinek schreibt in ihrem programmatischen Text „Ich möchte seicht sein“, dass die Schauspieler die Tendenz haben ‚falsch‘ zu sein während ihre Zuschauer ‚echt‘ seien. Schleef nimmt die Autorin beim Wort und arbeitet daran, die ‚Falschheit‘ der Schauspieler im Kunstraum radikal abzubauen, indem er sie authentisch ‚bei der Arbeit‘ zeigt und die Akteure – zu denen in einer längeren Szene (Fußballspiel) auch Kinder, also bewusst nicht-professionelle Darsteller gehören – so lange bewegt und an ihre physisch-geistigen Grenzen treibt, bis diese möglichst ‚richtig‘, d.h. nicht (mehr) professionell erscheinen bzw. ‚wirklich‘ werden, was von Wille wiederum als ‚verfehltes‘ und damit misslungenes ‚Spiel‘ verstanden wird. Dagegen baut Schleef gerade im Sinne der Autorin das Spiel ab und lässt wiederholt Bewegung und Stimme nicht mehr zusammenpassen, was dazu beiträgt, dass Passagen „völlig blödsinnig“ (Wille) wirken. Diese ‚Störungen‘ werden jedoch gerade von der Autorin intendiert. Jelinek teilt durch eines ihrer Sprachrohre („Die Frau“) Folgendes mit: „Ich sage es, und ich sage es hier nicht gern, aber wir leben in plakativen Zeiten, und ich wirke daran kräftig mit.“¹⁴ Schleef ist jedoch viel weniger an einem Ausstellen von „plakativen“ Momenten interessiert als an einem direkten *vertiefenden* Zusammenwirken von Körpern und der *gesprochenen* Sprache, deren Entwicklungsprozesse von ihm unter extremen Umständen motiviert werden, um – so sein Ideal – „die Haut, die den Sprechenden umgibt“, darstellen zu können. In *Droge Faust Parsifal* skizziert Schleef seine ästhetischen Vorstellungen genauer:

Sprache nur nach ihrem Informationswert zu beurteilen ist genauso Enttörung, Entleerung, denn so spricht nicht der gesamte Körper, sondern nur der uniformierte Kopf. Sprache ist jetzt hinderlich, schwerfällig geworden, sie gehört einer anderen Zeit an. [...] Die Veränderung des körperlichen

¹³ Kurzenberger, Hajo: „Chorisches Theater der neunziger Jahre.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kollesch u. Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 111. Schleef hatte bereits in seiner Inszenierung von Rolf Hochhuths *Wessis in Weimar* (Berliner Ensemble, Premiere: 10.2.1993) seine Schauspieler minutenlang auf der Bühne Fußball spielen lassen und so das ‚Spiel‘ bzw. Drama unterbrochen. Mit dem friedlichen Ballspiel der Kinder scheint Schleef eine ‚Auszeit‘ aus dem jelinekschen Bild des sportlich-militärischen Wettkampfes zu nehmen und die Spielwelt durch das unschuldige, ‚natürliche‘ Spiel der Kinder aus den Angeln zu heben. Das ‚Spiel im Spiel‘ fasziniert das Publikum gerade durch die *Authentizität* der Spielenden, deren (un-)geschickte freie Bewegungsabläufe in ihrer *Präsenz* gar nicht erst ‚wirklich‘ werden müssen. So wird die Aufmerksamkeit in Analogie zur Textvorlage unmittelbar auf die Körper/Körperlichkeit gelenkt, bis das Publikum dem ‚Spiel‘ nicht mehr folgen möchte und professionelle Rollen-*Verkörperungen* einfordert, welche die Schauspieler schließlich wieder zum Teil erfüllen, wobei die Körper neu verhandelt werden. Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) operierte in der Performance *Crescita XII Avignon 2005* sehr ähnlich, indem er etwa zehn Minuten lang seinen Sohn in einem an einen *white cube* erinnernden Raum ausschließlich Ball spielen ließ, bis dieser nach dem Ruf seiner Mutter im Dunkeln verschwand. Schleef entscheidet sich im Verlauf der Aufführung noch ein weiteres Mal für eine vergleichbare wenn auch zeitlich nicht so ausgedehnte Szene und lässt „Achill“ und „Hektor“ entgegen der Regieanweisung nicht als „etwas korpulente Tennisspieler“ ein „sogenanntes Zwischenspiel“ spielen (SP 124), sondern eine an Tai-Chi erinnernde Kampfkunst ausüben. Diese stellt sich weniger zwischen das ‚Spiel‘ als sie dieses ästhetisch auflöst und den folgenden Dialog vor-verkörperlicht, bis dieser wiederum von einer halbstündigen Chormassenszene abgelöst wird, in der sich die von beiden Schauspielern zuvor geübte Körperdisziplin zunehmend verflüchtigt, wobei der Kontrollverlust für die Akteure und das Publikum immer deutlicher erfahrbar wird.

Zustands, die die Abhängigkeit vom Sprechen der eigenen Sprache begleitet, wird nur unter ungewöhnlichen Umständen wahrgenommen.¹⁵

Dieses Programm versucht er im *Sportstück* praktisch umzusetzen. Damit erinnert Schleef an eine Diagnose Heiner Müllers, die beide Theatermacher mit ihren Inszenierungsästhetiken zu überwinden versuchten:

Der Text wird im deutschen Theater nicht als Wirklichkeit anerkannt, er wird nur benutzt, um Aussagen über die Wirklichkeit zu machen. Das ist eine Degradierung von Texten. [...] das Theater wird als Surrogat betrachtet und nie in seiner vitalen Funktion als eine Wirklichkeit, als ein Bestandteil des Lebens.¹⁶

Schleef räumt das Drama und den Theaterraum aus, reißt Körper, Stimmen und Räume auseinander, lenkt die Wahrnehmung auf die Risse, in denen sich der jelineksche Text vielstimmig produktiv (ver-)störend ‚einspielt‘ bzw. ‚einspricht‘ und wählt eine Ästhetik, in der die Schauspieler exzessiv auf ihre Körper stoßen und die erhitzte Sprache auf sich selbst zurück prallt. Dabei können die jeweiligen miteinander konkurrierenden oder zusammenwirkenden Strategien sehr divergierend ausfallen; alle hinterfragen sie jedoch die Theatralitätsformen (die Frage der Re-präsentation), bauen diese ab und bewegen den Text als *Sprachkörper* im ‚totalen‘ Raum (Bühnen- oder Zuschauerraum bzw. *Off*).

Körper und Sprache resp. Stimmen tragen in Form von *KörperSprachen* und *SprachKörpern* entscheidend dazu bei, die Architektur des Raums immer wieder neu zu konstituieren und eine *körperlich* erfahrbare „skulpturale Räumlichkeit“ (Ulrike Haß) zu erzeugen. Damit bilden die einzelnen Körper weniger einen Schauplatz für einen „visuellen Textvorgang“ (Barbara Burckhardt) als einen Erfahrungsraum, in dem die weit über das visuelle Moment hinausgehenden Wahrnehmungsprozesse extrem verdichtet und von Akteuren und Zuschauern geteilt, verhandelt wie auch kollektiv produziert werden.

Körper und Stimmen – treffender wäre es, von durch die Körper dringenden Stimmen, also ‚körperlichen Stimmen‘ oder ‚Körperstimmen‘ zu sprechen –, die spezifischen dynamischen Rhythmen folgen, sind bei Schleef sowohl in ihrer Präsenz als auch in ihrer Absenz fast immer ‚total‘ präsent (Hans Ulrich Gumbrecht spricht in einem anderen Kontext von der „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz“), wobei das ästhetische Spektrum ständig durch neue Spiel- bzw. Präsenzkonstellationen erweitert und ver- oder entdichtet wird.¹⁷ Schleef sucht wiederholt mit verschiedenen Strategien deren Grenzen. So wird das ‚Spiel‘ zu einem „Endspiel“, in dem „Semantiken der Darstellung verabschiedet werden“¹⁸ und der Text mittels der Stimmen im und am Körper wie auch im Raum gesucht und seziert wird oder aber am bzw. im Körper verstummt, sich im Raum verliert oder diesen neu herausfordert.

Unterscheidet Helmuth Plessner in seiner *Anthropologie des Schauspielers* (1948) zwischen dem *Leib-Sein* und dem *Körper-Haben*, woraus Erika Fischer-Lichte in ihrer Theorie über die Verkörperung oder *embodiment* die Termini des *semiotischen Körpers* und des *phänomenalen Leibs* ableitet, so lenkt Schleef ganz im Sinne von Elfriede Jelineks erschöpften, erlöschenden und längst verabschiedeten semiotischen Körpern die Aufmerksamkeit auf die ‚letzten‘ Vorstellungen des schwitzenden, überhitzten sowie nur

¹⁵ Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 363.

¹⁶ Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1986. Zitiert nach: Goebbels, Heiner: „Gegen das Verschwinden des Menschen: Zum Tod des Schriftstellers Heiner Müller.“ In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*. Berlin: Henschel Verlag 2002. S. 62.

¹⁷ Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung.“ In: Früchtel, Josef u. Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 63-76.

¹⁸ Vgl. Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleef.“ In: Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Transformationen*. S. 71-82.

selten zur Ruhe kommenden *phänomenalen Leibs*, der tragisch wahrnehmbar wird und in seinen exzessiven Zuständen auch an Artauds *Theater der Grausamkeit* erinnern kann.¹⁹

Es wirkt so, als ob Schleef die jelinekschen (*dramatis*) *personae* – die er durch ‚wirkliche‘ dramatische Figuren ergänzt, welche er Hofmannsthal und Kleist entleiht – als Existenzen begreift, die ihre persönliche und/oder die gesellschaftliche Katastrophe unglücklich überlebt haben, „vom Berg der Tragik“ (Jelinek) erdrückt werden, dies aber weiterhin aushalten müssen. Analog dazu heißt es im *Sportstück*: „Ich werde nach deinem Unfall unter dem Eindruck der Tragödie stehen“ (SP 18), wobei die Replik der „Frau“ bereits in der jelinekschen Vorlage auf das gesamte Figuren-Kollektiv übertragbar ist, da alle ihren persönlichen Unfall schon erlebt haben oder erleben mussten.

Dabei spielt die Sehnsucht des Regisseurs nach einer „Rückführung des tragischen Bewusstseins“ (Schleef), das sich nach Schleef insbesondere im Medium des Chores manifestiert, in dessen Gemeinschaft speziell die Frau reintegriert werden soll, eine nicht widerspruchsfreie protagonistische Rolle. Die jelineksche „Menschenmasse“ ist (in Anlehnung an Elias Canetti) als „Haufen feindseliger Toter“ und „brüllende Menge“ oder als „gut betonierte“, „gesichtslose Masse“ überdeutlich negativ konnotiert. Dagegen soll das Bild der Menschenmenge im Sinne ihres gesellschaftlichen, dramatisch-tragischen Potenzials in Form des Chores von Schleef wiederhergestellt werden, womit eine spezifische „Gruppensehnsucht“ (Hans-Thies Lehmann) deutlich wird.²⁰

Jelinek und Schleef treffen sich nicht nur in der Figur von „Elfi Elektra“, in die die Autorin bzw. der Regisseur in Text und Aufführung schlüpfen und die von Schleef noch durch weitere Passagen aus Hofmannsthals *Elektra* auffällig aufgewertet wird, sondern begegnen sich auch in sehr produktiver Reibung im *Chor*, der wiederum das *Sportstück* mit weiteren ‚Quelltexten‘ (z.B. Kleists *Penthesilea*) wie auch (Volks-)Liedern und Hymnen konfrontiert. „Mein Ansatz“, so Schleef, „den Chor, die Gemeinschaft der miteinander Arbeitenden, die Gemeinschaft der Figuren, die eine Sprache sprechen, die des Autors, wieder auf der Bühne zu beheimaten, stößt auf heftigste Reaktion und Ablehnung.“²¹

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität als kulturelles Modell.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn, Sandra Umathum u. Mathias Warstat (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke 2004. S. 7-26. Antonin Artaud schreibt dementsprechend: „Weil das Theater nicht dieser szenische Aufmarsch ist, wo man virtuell und symbolisch einen Mythos entwickelt, sondern dieser Schmelztiegel aus Feuer und wirklichem Fleisch, wo sich anatomisch, durch das Stampfen von Knochen, Gliedern und Silben, die Körper erneuern, und sich physisch und unverfälscht die mythische Handlung, einen Körper zu erschaffen, darstellt.“ Vgl. Artaud Antonin: *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*. München: Matthes und Seitz 1993. S. 71.

Günther Rühle unterstrich bereits in seiner Kritik zu Schleefs *Mütter*-Inszenierung nach Aischylos und Euripides (Premiere: 23.2.1986, Schauspiel Frankfurt), dass das Publikum unmittelbar „szenische Prozeduren körperlich verspürt“ und folgert darauf im Kontext zur dramatischen Vorlage – und dies gilt auch grundsätzlich für die Inszenierung von *Ein Sportstück* –, dass der Regisseur nicht die „Literatur vom lebendigen Fleisch“ trenne. Vgl. Rühle, Günther: „Das Theater des Einar Schleef.“ Sonderheft des Magazins des Frankfurter Schauspiels *Vorwort* (Mai 1986, S. 6). Zitiert nach: Behrens: *Einar Schleef*. S. 109.

²⁰ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. Insbesondere S. 7-23.

²¹ Ebd., S. 10. Vgl. auch: Lehmann, Hans-Thies: „Theater des Konflikts.“ In: Ders.: *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit 2002. S. 186-205. Lehmann leistet hier, ohne speziell auf die *Sportstück*-Inszenierung einzugehen, eine das Verhältnis von Kollektiv und Individuum in Schleefs Regiearbeiten betreffende differenzierte Analyse, in der vor allem klar wird, wie genau die ‚Stimmenspaltungen‘ (der seit der Antike kranke Chor, die Geburt des Individuums aus der Substanz der Tragödie) von Schleef reflektiert und szenisch umgesetzt wurden und dementsprechend nicht fahrlässig verkürzt, wie es speziell in den Theaterrezensionen (Faschismus-Vorwürfe) wiederholt vorkam, gelesen werden dürfen. Vgl. auch Heeg, Günther: „Einsamkeit. Schnittstelle.“ In: Oberender, Thomas u. Ulrike Haß (Hg.): *Krieg der Propheten. Zur Zukunft des Politischen II*. Berlin: Alexander 2004. S. 56-89, hier S. 62 f. Günther Heeg reflektiert hier ebenso die Bedeutung des Chores bzw. Individuums für Einar Schleef und kommt zu dem Ergebnis, dass der Chor sich für Schleef aus „Opfern und Tätern“ bzw. „Ausstoßender und Ausgestoßener“ zusammensetzt und ohne „Aussicht auf (Er-)Lösung“ ein „In-Gemeinschaft-Sein“ lebt. Der Einzelne dagegen, der im Sinne Schleefs lügt, da er „nicht zu seiner Krankheit

Mir scheint, dass Schleef (aus seiner Perspektive) mit vollem Bewußtsein gerade mit dem körper-sprachlichen Einsatz des Chores in dem Sinne ästhetisch gescheitert ist, als dieser durch die stundenlangen Strapazen zunehmend ermüdet, in Individuen zerfällt und damit auch die von Schleef intendierte ‚eine Sprache‘ der Autorin zersplittert. Dies sollte jedoch gerade als ein ästhetischer Reiz bzw. produktiver Gewinn für die von Jelinek motivierten Körperdiskurse verstanden werden, da hier aus der schleefschen Vielstimmigkeit eine weitere gebrochene (performative) Polyphonie erfahrbar wird, die den ‚untoten‘ und ‚körperlosen‘ jelinekschen Körpern eine Stimme resp. Stimmen sowie ein Verfallsvolumen und den gekappten Figuren eine neue Form von Präsenz und resonanter Räumlichkeit verleiht, „bis die Zeit real wird“²². Stefanie Carp stellt treffend fest: „Die Sprache in den Theater texts von Elfriede Jelinek braucht die Körper. Das Sprechen ist körperlich. Die Stücke sind Körpertexte.“²³ Liegt der Reiz der Aufführung etwa in dem Moment der Konfrontation der *untoten Körper* (Jelinek) und der *überlebendigen Körper* (Schleef), der den *stillgelegten Körpern* im *Sportstück* die Ruhe raubt, sie immer wieder körper-sprachlich von der Oberfläche in die Tiefe zieht und dabei Räume durchmisst?

Dietmar Kamper, der den Körper als die „einzige Instanz“ bezeichnet, „die ihr Fehlen darstellen kann“, formuliert ganz im Sinne von Jelinek und Schleef: „Wir nehmen die Spur des Körpers auf. Was die Spur ist, kann nur gespürt werden“, woran Jean Luc Nancy in *Corpus* gewissermaßen anschließt und damit zugleich die schleefsche Über-Setzungsleistung zum Ausdruck bringt:

Es bliebe nicht über den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.²⁴

SPRACHLANDSCHAFTEN UND STIMMENRÄUME

Schauspiel, (choreographisches) Bildertheater, Hörspiel, Singspiel, Schauhörspiel oder Hörschauspiel? Die schleefsche *Sportstück*-Inszenierung widersetzt sich nicht nur einer gattungsbezogenen Festlegung, sondern auch der Unterscheidung der sinnlichen Erfahrungen.²⁵ Sehen und Hören und die Körper gehören bei Schleef unbedingt zusammen

steht“, empfindet nach Heeg im Schmerz die Schnittstelle, „sein Abgeschnittensein von der Chorgemeinschaft, die ihrerseits kein harmonisches Kollektiv ist, sondern geteilt vom Chor-Riss des Einzelnen, der sich nicht zu den anderen, zum Ganzen, zum Kunstwerk und Kunstkörper der politischen Gemeinschaft fügen will“.

²² Storch, Wolfgang: „Brief an Zaneta Vangeli. Die Theaterräume Einar Schleefs.“ In: Pfüller, Volker u. Hans-Ulrich Ruckhäberle (Hg.): *Das Bild der Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 1998. S. 98-107.

²³ Carp, Stefanie: „Die Entweiheung der heiligen Zonen. Aktualisierte Rede zur Verleihung des Heinrich-Heine-Preises an Elfriede Jelinek im Jahr 2002.“ In: Landes (Hg.): *stets das Ihre*. S. 48-52, hier S. 52. Vgl. auch Pewny, Katharina: „Das Prekäre lesen. Ein kontextanalytischer Zugang zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*.“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theater text? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen 2007. Katharina Pewny lenkt hier insbesondere die Frage darauf, wie die Körper im Text eingesetzt werden.

²⁴ Vgl. Kamper, Dietmar: *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*. München: Wilhelm Fink 1999. S. 174. Vgl. Nancy, Jean Luc: *Corpus*. Berlin: Diaphanes 2003. S. 13.

²⁵ Der Neurobiologe Wolf Singer geht in seinen Forschungen genau dieser Frage nach der „Organisation der Sinne“ nach und kommt zu dem Ergebnis, dass der Hirnrinde für alle „höheren kognitiven Leistungen“ eine besondere Bedeutung zukommt, in der zuerst eine „visuelle Karte“ festgelegt wird, die sich aus den beiden „Subsystemen“ des „ventralen Pfads“ (Objektidentifizierung) und des „dorsalen Pfads“ (Bestimmen der Orte und ihrer Bewegungen im Raum) zusammensetzt, an die schließlich eine „akustische Karte“ angepasst wird. Interessant ist nun, dass sich die Karten zunächst unabhängig voneinander entwickeln und sich erst im nächsten Schritt aufeinander abstimmen, wobei dieser Prozess der Anpassung mit Hilfe der *Erfahrung* erfolgt. Somit lässt sich die These formulieren, dass Einar Schleef die beiden Erfahrungsebenen jeweils extrem verdichtet und wiederholt die „Abstimmungsprozesse“ des wahrnehmenden Publikums erschwert. So wird die Aufführung zu einem *Drama der Wahrnehmung*, in dem eindeutige kognitive Festlegungen des Rezipienten nur schwer möglich

und werden von ihm in Spielkonstellationen permanent sinnlich verdichtet oder auseinander gerissen, womit die Grenzen der Rezeption in Erscheinung treten. Die Bild- und Tonsprünge führen immer wieder zu fragmentarisierten Wahrnehmungen beim Rezipienten, der die Erzählebenen zusammendenken muss und in den expandierenden Textkörper hineingezogen wird. Die spezifische Behandlung bzw. Autonomisierung der visuellen und akustischen Erzählebenen kommt einer gezielt orchestrierten Reizintensivierung gleich, die beim Publikum eine Überforderung bewirkt, welche zu einem Ausnahmezustand des szenischen Geschehens führen kann, das wiederholt radikal wirklich wird.

In solcher *Wirklichkeitswerdung*, in der die Schauspieler aus ihren Rollen und Kostümen schlüpfen und präsentisch aus dem Drama springen, erscheint die gesprochene Sprache roh und nackt, weder von der dramatischen Vorlage ‚gekleidet‘ noch von der Regie szenisch übersetzt und somit frei und unbehandelt, wie dies zum Beispiel in der Szene zwischen dem „Sportler“ und der „Frau“ zum Ausdruck kommt (SP 104-122). Während Elfriede Jelinek in diesem langen Dialog die zentralen Diskurse – Körper im Kontext von Sport, Sexualität, (Geschlechter-)Krieg, Medien – des gesamten Textes anspricht, miteinander verwebt und die „Frau“ schließlich ihren Entfremdungsgrad zusammenfassen lässt („Wir sind hier in einem Stück von einem Stück von einem Stück“ SP 115), ‚streicht‘ Schleef die beiden Figuren in dem Sinne, dass die beiden Schauspieler ihren Text in einem sehr privaten Ton sprechen und (scheinbar) sich selbst darstellen. Stimmen und Körper wirken trotz der hier kulminierenden Kunstsprache der Autorin auffällig *authentisch* und „prallen“ (SP 115) direkt auf das Publikum.²⁶

Das szenische Geschehen kann jedoch zunächst auch (aktive) Ruhepausen für das Publikum hervorrufen. An solchen Ruhepausen liegt das Ensemble nach einem halbstündigen Drill minutenlang erschöpft auf dem Boden oder sinkt für eine Viertelstunde meditativ auf die Knie und erzeugt dabei eine streng geometrische Raumordnung, die für Künstler und Publikum gleichermaßen als auszuhandelnder Ruhe- und Reflexionsraum fungiert. In anderen Szenen erstarren die Schauspieler zu Skulpturen, aus denen sie sich erst nach lang andauernden sprachlosen und doch ‚sprechenden‘ Augenblicken mit minimalistischen *slow-motion*-artigen Bewegungen lösen. Derartige Ruhepausen scheinen das Publikum mit der gleichen Intensität wie der halbstündige stimmen-körperliche Drill zu spalten. Einerseits bewegt die überlaute, streng rhythmisierte repetitive KörperSprache des zunehmend in Individuen auseinanderbrechenden Chormassenkollektivs – welches das handelnd ‚auspricht‘ bzw. vollzieht, worüber Elfriede Jelinek im *Sportstück* schreibt – das Publikum dazu, lautstark einzugreifen und den Chor mit „Aufhören“-Schreien noch zu übertönen. Andererseits fallen in zu lange andauernden ‚schweigenden‘ Szenen die Publikumsreaktionen ähnlich aus, indem einige der Zuschauer in die Ruhe hineinrufen und eine „Fortsetzung“ des „Spiels“ fordern. An solchen Momenten steht die Aufführung auf der ‚Kippe‘ und wird (neu) ‚ausgehandelt‘, während andere Zuschauer der Ästhetik standhalten bzw. sich darauf einlassen und aktiv ‚mitspielen‘.²⁷

sind. Bezogen auf die Textvorlage heißt das, dass der Regisseur die Autorin auch in diesem Kontext ‚beim Wort‘ nimmt und die *Vielstimmigkeit* des Werkes steigert, indem er mit seiner Ästhetik das Publikum sowohl über- als auch ‚unterfordert‘. Diese ‚Orientierungslosigkeit‘ regt das Publikum zur *Mitproduktion* an. Vgl. Singer, Wolf: „Das Bild in uns – Vom Bild der Wahrnehmung.“ In: Maar, Christa u. Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont 2004. S. 56-76.

²⁶ Hans-Thies Lehmann unterstreicht, dass Schleef in seiner Auseinandersetzung mit antiken Autoren als deren „eigentliches Hauptthema“ den Krieg ansieht, was für die *Sportstück*-Inszenierung interessant ist, da er die von der Autorin implantierten Verweise auf *Elektra* durch zusätzliche längere Textpassagen deutlich aufwertet, woraus zu schließen ist, dass Schleef hier erneut das Thema Krieg/Gewalt besonders interessiert. Vgl. Lehmann: „Theater des Konflikts.“ S. 205.

²⁷ Ästhetisch noch radikaler operiert Schleef in der Eröffnungsszene von *Salome* nach Oscar Wilde (Première: 21.6.1997, Schauspielhaus Düsseldorf), in der er sein Ensemble als *tableau vivant* 20 Minuten sprachlos ‚festhält‘, danach das Publikum in die Pause entlässt und erst danach das ‚Spiel‘ beginnt.

In diesem *Still*, das sich auch als eine durch die Aufführung gerahmte Performance bezeichnen und die Bühne in einen sich bildenden Kunstraum transformieren lässt, stellt sich nun folgende Frage: Nähert sich Schleef mit dieser Art von Szenen, die klassische Spielformen verweigern, den Text verstummen und gerade dadurch ‚sprechen‘ lassen, nicht unmittelbar der Autorin, indem er ihre Sprache kunstvoll übersetzend in einer experimentellen Spielanordnung *anwendet*, ihr Drama stört, unterbricht, ver- oder aufschiebt und speziell dadurch die selbstreflexive Dimension (das schweigende, aber hörbare Bildertheater) erreicht, die schon von Jelinek in der Textvorlage motiviert wurde?

Sprache wird hier in Extremsituationen unmittelbar zwischen Künstlern wie auch zwischen Künstlern und Publikum verhandelt, gespiegelt und im Raum zwischen Bühne und Publikum bewegt, auf- und angehalten, hoch- und runter- wie auch vor- und zurückgefahren. Dabei bricht die Sprache aus der Textvorlage heraus, bis sie bearbeitet, *ausgehandelt* und *befreit* wieder (rück-)überführt wird und sich, *anders* gesprochen, in erneuter Reibung mit dem Text, der an eine polyphone Partitur denken lässt, fortsetzt.

Der Text kann jedoch auch in Form von (un-)bewussten Sprachströmungen aus der Textvorlage bzw. aus dem szenisch geformten *tableau vivant* herausfließen, indem Schleef seinen Chor nach etwa 45 Minuten an der Rampe positioniert, die Schauspieler/innen sich bis auf ihre Unterwäsche entkleiden, sich dicht gedrängt auf dem Boden niederlassen, zur Ruhe kommen und dabei schlafwandlerisch einzelne Passagen sprechen, die dabei ein von der Vorlage unabhängiges Eigenleben entwickeln, das langsam vom Bühnen- in den Publikumsraum ausströmt.

Schleef dekonstruiert jedoch die Architektur des Textkörpers noch auf einer weiteren Ebene, indem er einzelne Szenen synästhetisch verdichtet, die optischen und akustischen Reize miteinander konkurrieren wie auch zusammen spielen lässt und damit unmittelbar an Michel Foucault erinnert.²⁸ In einer längeren Szene werfen sich in barocken Kostümen gekleidete sprechende Schauspielerinnen den jelinekschen Text als ‚Sprachkugeln‘ zu; das extrem formalisierte Ballspiel wiederholt sich dann noch einmal, indem sich die Darsteller die ‚Textmassen‘ in einer streng geometrischen Ordnung jeweils auf dem klingenden Holzboden zurollen. So wird die von einer Protagonistin gesprochene Monologpartie verfremdet bzw. im Raum bewegt und zu einem von der Szene nicht illustrierten autonomen ‚Spielball‘, der selbst zu handeln beginnt.²⁹

Der Text wird hier allerdings keineswegs zu einer rauschenden Stimmenkulisse der Bildräume degradiert, sondern im Zusammenspiel mit den Körpern und Requisiten in seiner Flächigkeit angegriffen, um diese dann räumlich aufzubrechen und assoziationsreich im Raum zu choreographieren. Schleef lässt hier den Text aus dem Drama in eine Sprach- bzw. Stimmenlandschaft ‚rollen‘, um diesen von der Autorin ‚produktiv‘ zu befreien. Entgegen zahlreicher Vorwürfe nimmt er so die Vorlage wirklich ernst und rollt sie anschließend als ‚Brocken‘ wieder zu Elfriede Jelinek zurück.

²⁸ Michel Foucault folgert in „Worte und Bilder“: „Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.“ Vgl. Foucault, Michel: *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits*. Band I. 1954-1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 794-797, hier S. 796.

²⁹ Es handelt sich hierbei um collagierte Textpassagen (S. 64 ff.) von „Ein anderer Täter“ wie auch der Figur „Opfer“, wobei in dem Bild der in den Lichtbahnen rollenden Bälle möglicherweise eine Anspielung auf die „rollenden Köpfe“ der (Kriegs-)Opfer zu lesen ist, von denen Elfriede Jelinek in diesen Sequenzen spricht. Schleef umrahmt diese stilisierten Szenen wiederum mit einem ‚spielabrechenden‘ Realitätseinfall, indem zuvor ein nackter Mann von vier weiteren nackten Männern brutal zusammengeschlagen wird, die „Frau“ darauf programmatisch die Fortsetzung des Spiels fordert („Weiter“), das Opfer abtransportiert wird und nach den Ballspielen eine radikal ausgestellte bzw. erzeugte Wirklichkeit in den Bühnenraum einzieht: Mehrere nackte, an „Fleischerhaken“ hängende männliche Leiber werden sichtbar, die wie aus einer zerschnittenen Leinwand Francis Bacons herausragen – Schleef spielt hier als bildender Künstler mit dem hoch- und runterfahrenden Eisernen Vorhang – aber auch als Echo auf die Ästhetik des Wiener Aktionismus verstanden werden können.

In diesem *Still*, das sich auch als eine durch die Aufführung gerahmte Performance bezeichnen und die Bühne in einen sich bildenden Kunstraum transformieren lässt, stellt sich nun folgende Frage: Nähert sich Schleef mit dieser Art von Szenen, die klassische Spielformen verweigern, den Text verstummen und gerade dadurch ‚sprechen‘ lassen, nicht unmittelbar der Autorin, indem er ihre Sprache kunstvoll übersetzend in einer experimentellen Spielanordnung *anwendet*, ihr Drama stört, unterbricht, ver- oder aufschiebt und speziell dadurch die selbstreflexive Dimension (das schweigende, aber hörbare Bildertheater) erreicht, die schon von Jelinek in der Textvorlage motiviert wurde?

Sprache wird hier in Extremsituationen unmittelbar zwischen Künstlern wie auch zwischen Künstlern und Publikum verhandelt, gespiegelt und im Raum zwischen Bühne und Publikum bewegt, auf- und angehalten, hoch- und runter- wie auch vor- und zurückgefahren. Dabei bricht die Sprache aus der Textvorlage heraus, bis sie bearbeitet, *ausgehandelt* und *befreit* wieder (rück-)überführt wird und sich, *anders* gesprochen, in erneuter Reibung mit dem Text, der an eine polyphone Partitur denken lässt, fortsetzt.

Der Text kann jedoch auch in Form von (un-)bewussten Sprachströmungen aus der Textvorlage bzw. aus dem szenisch geformten *tableau vivant* herausfließen, indem Schleef seinen Chor nach etwa 45 Minuten an der Rampe positioniert, die Schauspieler/innen sich bis auf ihre Unterwäsche entkleiden, sich dicht gedrängt auf dem Boden niederlassen, zur Ruhe kommen und dabei schlafwandlerisch einzelne Passagen sprechen, die dabei ein von der Vorlage unabhängiges Eigenleben entwickeln, das langsam vom Bühnen- in den Publikumsraum ausströmt.

Schleef dekonstruiert jedoch die Architektur des Textkörpers noch auf einer weiteren Ebene, indem er einzelne Szenen synästhetisch verdichtet, die optischen und akustischen Reize miteinander konkurrieren wie auch zusammen spielen lässt und damit unmittelbar an Michel Foucault erinnert.²⁸ In einer längeren Szene werfen sich in barocken Kostümen gekleidete sprechende Schauspielerinnen den jelinekschen Text als ‚Sprachkugeln‘ zu; das extrem formalisierte Ballspiel wiederholt sich dann noch einmal, indem sich die Darsteller die ‚Textmassen‘ in einer streng geometrischen Ordnung jeweils auf dem klingenden Holzboden zurollen. So wird die von einer Protagonistin gesprochene Monologpartie verfremdet bzw. im Raum bewegt und zu einem von der Szene nicht illustrierten autonomen ‚Spielball‘, der selbst zu handeln beginnt.²⁹

Der Text wird hier allerdings keineswegs zu einer rauschenden Stimmenkulisse der Bildräume degradiert, sondern im Zusammenspiel mit den Körpern und Requisiten in seiner Flächigkeit angegriffen, um diese dann räumlich aufzubrechen und assoziationsreich im Raum zu choreographieren. Schleef lässt hier den Text aus dem Drama in eine Sprach- bzw. Stimmenlandschaft ‚rollen‘, um diesen von der Autorin ‚produktiv‘ zu befreien. Entgegen zahlreicher Vorwürfe nimmt er so die Vorlage wirklich ernst und rollt sie anschließend als ‚Brocken‘ wieder zu Elfriede Jelinek zurück.

²⁸ Michel Foucault folgert in „Worte und Bilder“: „Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.“ Vgl. Foucault, Michel: *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits*. Band I. 1954-1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 794-797, hier S. 796.

²⁹ Es handelt sich hierbei um collagierte Textpassagen (S. 64 ff.) von „Ein anderer Täter“ wie auch der Figur „Opfer“, wobei in dem Bild der in den Lichtbahnen rollenden Bälle möglicherweise eine Anspielung auf die „rollenden Köpfe“ der (Kriegs-)Opfer zu lesen ist, von denen Elfriede Jelinek in diesen Sequenzen spricht. Schleef umrahmt diese stilisierten Szenen wiederum mit einem ‚spielabrechenden‘ Realitätseinfall, indem zuvor ein nackter Mann von vier weiteren nackten Männern brutal zusammengeschlagen wird, die „Frau“ darauf programmatisch die Fortsetzung des Spiels fordert („Weiter“), das Opfer abtransportiert wird und nach den Ballszene eine radikal ausgestellte bzw. erzeugte Wirklichkeit in den Bühnenraum einzieht: Mehrere nackte, an „Fleischerhaken“ hängende männliche Leiber werden sichtbar, die wie aus einer zerschnittenen Leinwand Francis Bacons herausragen – Schleef spielt hier als bildender Künstler mit dem hoch- und runterfahrenden Eisernen Vorhang – aber auch als Echo auf die Ästhetik des Wiener Aktionismus verstanden werden können.

Im *Sportstück* stößt Elfriede Jelinek die (gespiegelte) Sprache immer wieder an den Abgrund der Sprachlosigkeit. Zuerst wendet sich „Achill“ an die „Autorin“ und konstatiert, dass sie ihre eigene Schrift nicht mehr lesen könne (SP 133). Dann erscheinen auf einer anderen – weniger auktorialen – Ebene „Hektor“ und „Achill“ in einem Dialog wie zwei Figurenschatten Heiner Müllers und lässt „Hektor“ verlauten: „Jetzt ist unser Spiel zu Ende. Ich beantworte keine Ihrer Fragen mehr. Aber schweigen will ich auch wieder nicht.“ (SP 137)

Kommt die Sprache ‚zur Sprache‘, so verschiebt Schleef den Text mit unterschiedlichen Strategien, indem er die Sprachrohre der Autorin auf den Kopf stellt, diese ausfallen lässt, eintauscht oder durch implantierte Passagen tragischer Heldinnen ergänzt und damit die postdramatische Vorlage sequenzartig wieder dramatisiert. Dabei verstärkt der Regisseur einerseits den Geschlechterdiskurs sowie die Perspektive von Opfern und Tätern; andererseits greift er dramaturgisch in das vorgegebene textuelle Verhältnis von Individuum und Masse ein und stärkt die sprachliche Dimension des mythologisch aufgeladenen Chors, der Passagen von „Die Frau“ oder von „Elfi Elektra“ mehrstimmig übernimmt.³⁰

Eine besondere Wirkung der Stimmenbehandlung liegt darin, dass die Stimmen in der Sprachlandschaft weniger aufeinander folgen und sich ablösen, als sich – eines nicht gradlinigen Textverständnisses entsprechend – aus Distanz oder Nähe suchen, sich aufeinander einstimmen, sich voneinander losreißen, auf einer außerdramatischen (materiellen) Ebene miteinander kommunizieren, nachhallen, sich unter oder über die nachfolgenden Szenen legen, diese sinnlich wie auch geistig *tönen* und grundieren. Ferner können sie als unmittelbares Echo auftreten, wenn der absente Chor aus dem *Off* oder der präsente Chor von der Rampe oder vom Rang aus kurze Textpassagen der einzelnen Sprecher flüsternd, zischend oder singend wiederholt, einfärbt und übermalt.

Schleef folgt in dem Sinne den Regieanweisungen, dass er sich für eine Chorführerin entscheidet – wobei die Autorin hier die Besetzungsfrage offen gelassen hatte –, spaltet aber im Gegensatz zum Original phasenweise den Chor in Schauspieler/innen, die sich an der Rampe abwechseln und in unterschiedlichen Sprachräumen (Vorder-, Hinterbühne, *Off*, Zuschauerrang) und wechselnden Stimmlagen (Höhen, Tiefen, Breiten) agieren. Dabei erzeugen sie mit ihren exzessiven und wieder zur Ruhe findenden Körperbewegungen immer neue Formen der (Tiefen-)Räumlichkeit und fusionieren in der langen Chordrill-Sequenz miteinander, wonach sie auseinanderfallen und wieder getrennt agieren, wobei grundsätzlich der Männer-Chor dominiert.³¹

Die jelineksche Vielstimmigkeit der zahlreichen situationsgebundenen Sprecher/innen über-setzt Einar Schleef in dem Sinne, dass er sie auf den Raum einstimmt, mit dessen Lichtstimmungen ‚sprechen‘ lässt bzw. mit diesen gerade den Raum konstituiert. Bald schließt er den Raum nach hinten ab (Rampen-Szenen), bald öffnet er ihn durch Vertiefungen nach vorne (Hinterraumszenen) und immer wieder *stimmt* er ihn in spezifischen Rhythmen und großer Musikalität neu. In programmatischer Abhängigkeit der körperlichen Konstitution und Kostüme der Schauspieler – auch die Kostüme und die Nacktheit motivieren entscheidend die spezifischen sprachlichen Ausdrucksdimensionen – wird der Text zum zentralen Schau-, Hör- und damit bewussten Erlebnisraum erhoben und *verkörperlicht*, jedoch *nicht* von den Darstellern *verkörpert*, da diese längst von den Figuren losgelöst sind. Schleef

³⁰ So besetzt Einar Schleef zum Beispiel zu Beginn des „Zwischenberichts“ (SP 75 ff.) die „alte Frau“ mit einem Schauspieler in Frauenkleidung und Brustpanzer und ersetzt das Opfer „Andi“ durch eine Schauspielerin, die ihren Text als „Hörspiel“ aus dem *Off* spricht, während Schleef davor kunstvolle, streng geometrische und sich langsam öffnende Lichträume komponiert und darin kurz darauf ein expressionistisches Schattenspiel stattfinden lässt, in welchem die Schauspielerschatten flackern, bis sie sich phantomhaft verflüchtigen.

³¹ Auffällig ist hier insbesondere das wiederholt an die Rampe und in den Bühnenhinterraum stürmende Chorkollektiv, das ins Bild und daraus heraus stürzt, wobei es eine immer wieder umspringende Räumlichkeit erzeugt, die programmatisch nicht still steht.

inszeniert im Sinne von Stefanie Carp das Stück als einen *Körpertext* und nähert sich damit ästhetisch der Autorin an, die mit dem *Sportstück* einen Text geschrieben hat, in dem die Personen durch die ihnen unwirklich erscheinenden Körperlandschaften irren, diese nicht mehr zu kartographieren vermögen und nur für Augenblicke zu ihrem bzw. in ihren *corpus* zurückfinden können.³²

In Bezug auf die formulierten Fragen und Thesen lässt sich abschließend folgern, dass Einar Schleef mit seiner Inszenierung – im Unterschied zu popästhetischen Strategien – ganz entschieden in das ‚Dahinter, Darüber und Darunter‘ der ‚Textflächen‘ eindringt und diese mit unterschiedlichen Strategien bewegt, verräumlicht und wiederholt *wirklich* werden lässt. Jelineks ‚Körpertext‘ nimmt er beim Wort und dessen Grad an Körperlichkeit handelt er szenisch experimentell mit allen beteiligten Künstlern sowie dem Publikum *offen* aus. Er entwirft eine seriell anmutende Versuchsanordnung, in der polyphone, synästhetische Wahrnehmungsprozesse eine entscheidende Rolle spielen. Damit werden die befreiten Körper und die aus dem Text gelöste Sprache gerade in ihrer ‚Nacktheit‘ zum unmittelbar miteinander kommunizierenden Untersuchungsfeld, das sich wiederum in direktem Dialog bzw. Zusammenspiel mit dem *handelnden* Theaterraum bewegt.³³

Die zu Beginn zitierte Frage Theresia Birkenhauers nach dem Zusammenhang der Bildlichkeit von Theater und bildender Kunst ließe sich womöglich wie folgt beantworten: Einar Schleef operiert als bildender Künstler und Regisseur und entwirft *sprechende* und aus *sich heraus* tretende *Bildräume*. In diesen können sich sowohl neue (resp. wieder entdeckte) Theaterformen als auch die Textvorlage frei entfalten, wird das Theater bzw. ‚Drama‘ produktiv verformt und kann sich in die Ästhetik der bildenden Kunst ‚einstimmen‘. Dabei können, wenn Schauspieler/innen durch Bilder/Bildschichten und Bildräume laufen und diese ‚vertönen‘, diskursive Zwischenräume entstehen.

Dringt die bildende Kunst zunehmend in die Theaterräume ein, bedeutet dies auch, dass ihr ein Theatralisierungspotential innewohnt und sie im Zusammenspiel mit Theaterästhetiken zu einem neuen bildsprachlichen Ausdruck finden kann. Dieser könnte zu der noch zu klärenden Frage anregen, inwieweit sich das Visuelle und das Akustische voneinander entfernen bzw. sich einander annähern können. Anders formuliert: Wie lassen sich in ihrem Zusammenspiel Bilder nun genauer hören und Texte genauer sehen? Wem und wie wird Elfriede Jelinek zukünftig zuhören bzw. zusehen und in welche Kunsträume und Kunstformen wird sie bzw. werden die Aufführungen das Wahrgenommene ästhetisch über-setzen?

³² Der „Sportler“ äußert zum Beispiel: „Na gut, stolpern wir weiter, ins Dickicht eines fremden Körpers.“ Vgl. SP 140. Gerade die Präsenz der nackten Schauspieler motiviert eine spezifische (existenzielle) Körper-Authentizität, in der auch die ‚entkleidete‘ *gesprochene* Sprache in ihrem Rohzustand erfahrbar wird. Dies zeigte sich in einer ähnlichen Weise in Jürgen Goschs und Johannes Schütz’ *Macbeth*-Inszenierung (Premiere im Oktober 2005, Schauspiel Düsseldorf). Wie in den oben skizzierten Szenen bei Schleef wird auch in Düsseldorf das rohe, nackte, sich zwischen Authentizität und Stilisierung subtil bewegende ‚Spiel‘ der Schauspieler zu einem verdichteten Wahrnehmungsfeld, in dem Text, Körper, Raum und Zeit permanent befragt und hinterfragt werden, bis sie zu sprechen und zu handeln beginnen und dabei diskursiv in die Schnitträume von Theater und bildender Kunst eindringen. (Ent-)rahmen hier Theater-Ästhetiken die bildende Kunst? Oder aus entgegengesetzter Richtung gefragt: Wird hier das Theater von den bildenden Künsten kreativ ‚aufgesaugt‘?

³³ Schleef schließt ästhetisch an die Vorstellung seines Lehrers Karl von Appen an, der eine „Aktivierung des Raums“ forderte, um das Guckkasten-Modell zu überwinden und das Publikum anders in das Spiel mit einzubeziehen, was u.a. am Raumwechsel des Chores und am Spiel mit dem Eisernen Vorhang aufgezeigt wurde. Vgl. Lehmann: „Theater des Konflikts.“ S. 189.

„WAS BLEIBET ABER, STIFTEN DIE DICHTER“? ÜBER DEN UMGANG MIT DER TRADITION IN TEXT UND INSZENIERUNGEN VON *WOLKEN.HEIM*.

Andrea Geier

*Philipps-Universität Marburg
Institut für Neuere deutsche Literatur*

1. DIE HETEROGENITÄT DES VERWENDETEN MATERIALS. ZUR PROBLEMSTELLUNG

„So rührt die Jelinek zusammen, flickt aneinander, läßt fließend ineinander übergehen, sieht zusammen, was nur je für sich gelten kann.“¹ Diese polemische Kritik an Jelineks Text *Wolken.Heim.* hat Gerhard Stadelmaier anlässlich der jüngsten Inszenierung von *Wolken.Heim. Und dann nach Hause.* am *Berliner Ensemble* im Jahr 2005 formuliert.² Auch wenn er damit nur seine eigene frühere Kritik an Jelineks intertextuellem Verfahren wiederholt³, ist die spürbare Erregung über den Umgang der Autorin mit der literarischen und geistesgeschichtlichen Tradition symptomatisch für die Rezeption von *Wolken.Heim.* Seit der Uraufführung in Bonn 1988 ist dieses seinerzeit radikalste postdramatische Stück der Autorin⁴, das als Auftragsarbeit für das Theater anlässlich eines Kleist-Festivals entstand und 1990 erstmals publiziert wurde, kontrovers diskutiert worden. Dass Jelinek Texte von

¹ Stadelmaier, Gerhard: „Laubfroschsägearbeit: Jelineks ‚Wolken.Heim. Und dann nach Hause.‘ in Berlin uraufgeführt.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4.3.2005. Dagegen erklärt Peter Laudenbach in seiner Kritik dieser Inszenierung u.a., dass die Chance, die Sprachkünstlerin Jelinek auf die Bühne zu bringen, verschenkt worden sei. In der „Jelinek-Vernichtung“, die Claus Peymann betreibe, werde „alles, was an Jelineks Textmaschinen einmal wirklich revolutionär und böse war (die Doppelbödigkeiten, die Spiele der Intertextualität [...])“ „eingekitscht“; Laudenbach, Peter: „Wolken.Heim. Und dann nach Hause. Eine Jelinek-Vernichtung am Berliner Ensemble.“ In: *tip*. Juni 2005. S. 69.

² Auf Grund des neuen zweiten Teils, einer Kritik des globalisierten Kapitalismus, die u.a. die Sanierung des Opel-Werks und den Streik der Beschäftigten aufgreift, wurde die Inszenierung am 2.3.2005 erneut als Uraufführung angekündigt.

³ Stadelmaiers Artikel zur Nobelpreisverleihung weist eine ähnliche Argumentation auf: Jelineks Werk sei eine „Ansammlung von Textunmengen“, und die Autorin verwende alles Material immer auf dieselbe Weise und zum selben Zweck. Stadelmaier, Gerhard: „Bambis Tollwut. Eine Frau beißt: Die Dramatikerin Elfriede J.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.10.2004.

⁴ In früheren Stücken hat Jelinek zwar bereits ihre Technik der Figuren als „Sprachflächen“ entwickelt: „In Jelineks Texten sprechen keine souveränen Subjekte, sondern aus ihren Texten sprechen andere Texte und Diskurse: das Subjekt wird als reine Sprachfigur zum *subjectum* der Rede.“ Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen, Basel: Francke 1996 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 15). S. 34. Erst mit *Wolken.Heim.* aber kann von einer „Überwindung der dramatischen Form“ – so die Überschrift des Kapitels über *Wolken.Heim.* in Poschmann – gesprochen werden. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron 22). S. 259.

Hölderlin über Heidegger bis zur RAF zu einem national-chauvinistischen Identitätsdiskurs verwob, der über *das Deutsche* Auskunft gibt, hat die Kritik ebenso wie die wissenschaftliche Interpretation von Beginn an herausgefordert.

Der vorliegende Aufsatz fragt im ersten Schritt – ausgehend von einer normalen Lektüre bzw. dem Hören des Textes – nach der (potenziellen) Erkennbarkeit und der Wirkung des intertextuellen Zitiervfahrens in Jelineks Stück *Wolken.Heim*. Dabei zeigt sich, dass die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen nicht ausschließlich auf die totalitär-gewaltsame Aussage der Rede, sondern zugleich auf ihr Verfahren, d.h. auf die Tatsache, dass das Sprecher-, Wir‘ eine Tradition heranzieht, gelenkt wird: Unabhängig von der Kenntnis bzw. Unkenntnis einzelner Prätexte lässt sich beim einfachen Lesen oder Hören potenziell erkennen, dass sich das Sprecher-, Wir‘ in seiner monomanischen Rede unterschiedlicher Quellen bedient. Die philologische Lektüre zeigt dann, dass es sich um einen komplexen Konstruktionsprozess handelt, in dem die Prätexte teilweise erst durch ihre Verwendung – die Neukontextualisierung, Amalgamierung von Zitaten sowie deren Veränderungen – der Sprecher-Intention zuzuarbeiten scheinen. Die Vereinnahmung der Tradition, die Jelinek vornimmt, wird in *Wolken.Heim* kritisch reflektiert und gleichzeitig als Wiederholung einer Rezeptionstradition markiert. Die Ergebnisse der Rezeptionsszenarien bilden die Folie für die Frage, wie in Inszenierungen des Stücks mit dem intertextuellen Verfahren umgegangen wird. Die Ausgangsthese lautet, dass sich nicht nur die (philologische) Lektüre, sondern auch die Inszenierungen an der *doppelten Gewaltsamkeit* der Rede abarbeiten. Anhand von zwei Beispielen, die auf konträre Weise mit den Voraussetzungen der postdramatischen Form umgehen, soll gezeigt werden, in welcher Weise die Inszenierungen Formen finden, um den Identitätsdiskurs als ein Wiederholungs- bzw. als Rezeptionsphänomen vorzuführen.

2. HINWEISEND UND VERSCHLEIERND ZUGLEICH: INTERTEXTUALITÄT IN *WOLKEN.HEIM*.

„Im Winde klirrten die Fahnen“⁵ – dieser leicht variierte Vers aus dem Gedicht „Hälfte des Lebens“ ist nur eine unter vielen Anspielungen auf lyrische Texte Friedrich Hölderlins in *Wolken.Heim*. Manche Leser/innen, Hörer/innen – zum Beispiel der von Barbara Nüsse gelesenen Fassung von *Wolken.Heim*.⁶ – oder Zuschauer/innen einer Inszenierung werden dieses Gedicht erkennen, wenn „heilignüchterne[s] Wasser“ erwähnt wird (WH 43), oder sie werden bei zu geflügelten Worten erstarrten Hölderlin-Versen wie „tatenarm und gedankenvoll“⁷ (WH 32) aufhorchen. Gleichwohl dürften ihnen insgesamt die wenigsten Quellen präsent sein: Zu den wichtigsten Prätexten von *Wolken.Heim* gehören neben (kanonisierten wie unbekannten) Hölderlin-Gedichten Stellen aus Dramen Heinrich von Kleists, Briefe von Mitgliedern der RAF, Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Martin Heideggers Rektoratsrede „Die Selbstbehauptung der deutschen Universität“ (1933/34) und Leonhard Schmeisers Essay „Das Gedächtnis des Bodens“ (1987).⁸

⁵ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl 1990. S. 55 (= Ränder 1). Hölderlin, Friedrich: „Hälfte des Lebens.“ In: ders.: *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2005. S. 320.

⁶ Barbara Nüsses Lesung von *Wolken.Heim*. am 11. November 1990 wurde *live* in der Studiobühne des Düsseldorfer Schauspielhauses aufgezeichnet und liegt als CD der folgenden Ausgabe bei: Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl 1990 (= Typographische Bibliothek 1).

⁷ Hölderlin, Friedrich: „An die Deutschen.“ In: ders.: *Sämtliche Gedichte*. S. 202.

⁸ Ein (erstes) Stellenverzeichnis findet sich bei Kohlenbach, Margarete: „Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*.“ In: Bartsch, Kurt u. Günter A. Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1991 (= Dossier 2). S. 121-153, hier S. 144-147 (nicht berücksichtigen konnte Kohlenbach damals Schmeisers Text).

Wenn einzelne Textstellen, etwa weil es sich um kanonisierte Texte handelt, erkannt werden, wird lediglich deutlich, dass sich das Sprecher-, ‚Wir‘ wohl insgesamt auf eine Tradition stützt, die jedoch nicht weiter ausgewiesen werden soll. Leser/innen wie Zuschauer/innen wohnen einer raunend-beschwörenden Rede bei, in der sich das penetrant ständig selbst thematisierende ‚Wir‘ der eigenen Identität versichert, durch Wiederholungen und Leerformeln aber dabei gerade unsicher wirkt: „Es gibt uns. Es gibt uns.“ (WH 10); „Wir sind bei uns.“ (WH 12); „Wir sind wir“ (WH 13).⁹ Das sich ethnisch und national bestimmende Sprechersubjekt wendet sich gegen alles, was es als fremd und bedrohlich empfindet – „Der Fremde, tödlich ist ihm unser Boden“ (WH 55) –, und verherrlicht in provokativer Weise Nation, Krieg und Opfertod:

Mit unserem Blut getränkt, verliert der Boden sein Gedächtnis. Wir sind zu viele. Das Vaterland ist nicht der Boden. Es ist in uns. Das übrige mag in Flammen aufgehen, wir werden uns dran wärmen. Wir sind wir! Wasch die Erde, dein deutsches Land, mit deinem Blute rein! (WH 37)

Rückt man die Wirkung der Rede in den Vordergrund, dessen Subjekt als gewaltsam, pathetisch, aber eben auch unsicher erscheint, ist offensichtlich, dass die Kenntnis bzw. das Erkennen der Prätexte nicht notwendig ist, um die Gefährlichkeit dieses Identitätsdiskurses wahrzunehmen. Da selbst die wenigen potenziell erkennbaren Ausschnitte aus mehr oder weniger kanonisierten Texten mit anderen amalgamiert werden, wird den Rezipient/innen auf diese Weise indirekt vermittelt, dass aus unterschiedlichen Quellen ein suggestiv wirkender totalitärer Diskurs erzeugt worden ist. Mit diesem Konstruktionsverfahren sendet *Wolken.Heim.* eine klare Botschaft: ‚Seht her, Rezipient/innen, die ihr möglicherweise einzelne Sätze als Zitate von Hölderlin oder Kleist erkennt, wie perfekt sich diese Texte in meine national-chauvinistische Rede fügen.‘ Denselben Effekt haben für Leser/innen, die selbst keinen der verwendeten Texte erkennen, die paratextuellen Hinweise am Ende und zu Beginn von *Wolken.Heim.*, in denen Autorennamen, aber mit Ausnahme der RAF-Briefe und des Essays von Schmeiser nicht die jeweiligen Einzeltexte genannt werden. Dies signalisiert, dass die Erwähnten für eine Tradition stehen, die in der Rede des ‚Wir‘ (noch einmal) zur Sprache gebracht wird.

Die erwähnten Aspekte entfalten jedoch eine ambivalente Wirkung. Werden nämlich Texte aus der (geistes-)geschichtlichen Tradition wie etwa Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“ erkannt, die als ideologisch unverdächtig erscheinen, können Rezipient/innen dies als Hinweis verstehen, dass nicht alle verwendeten Quellen dem Identitätsdiskurs des Sprecher-, ‚Wir‘ unmittelbar zuarbeiten. Eine ähnliche Wirkung hat die Zusammenstellung der angeschnittenen Themenfelder von der Universität bis zum revolutionären Kampf und einer „revolutionären Gegengewalt“. Sie sind so unterschiedlich, dass man sie schwerlich auf eine einzelne Quelle zurückführen kann. In gleicher Weise kann der Umstand, dass in der fremd und nebulös bleibenden Rede verschiedenartige Bilder von Nation bzw. divergierende Verständnisweisen von Nation aufscheinen, wirken: So ist einmal vom heimatlichen Boden die Rede, der alles bedeutete, einmal davon, dass das Vaterland nicht im Boden liege u.a.m. Zuschauer/innen bzw. Hörer/innen des Stücks können also auf eine Adaptation heterogener

Eine ausführliche Analyse zu diesen und anderen Bezugstexten (die Jelinek unter anderem aus Schmeisers Essay aufgenommen hat) sowie eine Gliederung nach thematischen Gesichtspunkten (insbesondere zur ‚Mythologie des Bodens‘) bietet Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 197-253. Schmeisers „Das Gedächtnis des Bodens“ erschien in *Tumult* 10 (1987). S. 38-56.

⁹ In der bereits erwähnten, erweiterten Fassung *Wolken.Heim. Und dann nach Hause* finden sich diese Leerformeln am Ende wieder und stellen damit (neben der Thematisierung von Deutschland und der deutschen totalitären Vergangenheit in Ost und West) eine Klammer zum ersten Teil von *Wolken.Heim.* her: „Da ist ja jemand, aber wir sind allein mit uns. Entsetzlich. Wir sind wir.“ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim. Und dann nach Hause*. In: *manuskripte* 166 (2004). S. 28-33, hier S. 33.

Texte aufmerksam werden.¹⁰ Die Ideologiekritik, die sich an der Rede des ‚Wir‘ festmacht, trifft in diesem Fall nicht nur die von diesem ‚wiedergegebene‘ Tradition. Vielmehr richtet sich der Blick auf das Zitierverfahren des Textes und damit auf die Form der *Rezeption*, die *Wolken.Heim.* selbst darstellt.¹¹

3. DER PHILOLOGISCHE ZUGANG: DAS INTERTEXTUELLE VERFAHREN IN *WOLKEN.HEIM.*

In der einfachen Lektüre oder beim Hören lässt sich nicht feststellen, in welchem Umfang die verwendeten Texte tatsächlich verändert worden sind. Erst die philologische Analyse zeigt, dass das Ausgangsmaterial nicht nur zu einer ‚Montage‘ zusammengesetzt ist, in der die Neukontextualisierung den Sinn der Quellen verändert.¹² Die Prätexte finden vielmehr auch – unterschiedlich stark – bearbeitet Eingang in *Wolken.Heim.*: Während Heideggers Rektoratsrede und Hegels *Vorlesung* weitgehend übernommen und auch in längeren Ausschnitten zitiert werden, werden andere Texte – vor allem Gedichte Friedrich Hölderlins – z.T. nur in einzelnen Versen zitiert, in Sätze und Absätze eingearbeitet und damit unkenntlich gemacht. Auf diese Weise sind Hölderlin-Gedichte in fast alle der insgesamt 23 Abschnitte, aus denen *Wolken.Heim.* besteht, eingeflossen.¹³ Obwohl der pathetische Ton des Textes wesentlich von den zahlreichen Hölderlin-Anklängen erzeugt wird – es gibt insgesamt nur zwei Seiten, auf denen man keinem Gedicht von ihm begegnet –, haben wir es nur bedingt mit ‚Hölderlin‘ zu tun. Die Amalgamierung der Prätexte zielt darauf, ihre Herkunft und Erkennbarkeit zu verschleiern und einen möglichst homogenen Eindruck zu erzeugen. Zum totalisierenden Effekt der benutzten geistesgeschichtlichen Tradition trägt außerdem bei, dass bis auf eine Stelle, an der in *Wolken.Heim.* ein ‚Ich‘ zu hören ist, stets ein ‚Wir‘ eingesetzt wurde, wenn sich im Prätext ein ‚Ich‘ artikuliert.¹⁴ Diese nicht markierten und kaum wahrnehmbaren Veränderungen erzeugen die Suggestion eines totalitären Diskurses, der scheinbar unterschiedslos von Hölderlin über Hegel bis zur RAF reicht.

Gerade am Beispiel des prominenten und in *Wolken.Heim.* dominant vertretenen Dichters Hölderlin zeigt sich, dass inhaltlich-ideologische Differenzen gezielt überspielt werden. Ausgehend von Stichworten, die Jelineks Stück durchziehen – darunter Heimat, Kampf, Tat und Wort/Gedanke, Nation, Tote/Untote und Boden – werden sie zu einer Rede in getragenem, teils hymnischem Ton aneinander und ineinander gefügt. Der nationalchauvinistische Diskurs in *Wolken.Heim.* gewinnt seine Schlagkraft also durch den Rekurs

¹⁰ In diesem Sinne bemerkt auch Evelyn Annuß: „*Wolken.Heim.* vermittelt kein Bild von ihm [dem Wir] als Ursprungsort der Rede, sondern vielmehr die Erfahrung eines unabschließbaren, uferlosen Verfließens zerstreuter Stimmen, die einander widersprechen und ihr grammatikalisches Subjekt, das Wir, durchstreichen.“ Annuß, Evelyn: „Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 38 (2000). H. 153. S. 32-49, hier S. 33.

¹¹ Gerda Poschmann hat zu Recht betont, dass der Blick „vom Zitierten, das sich nicht genau erfassen lässt, auf das Zitieren selbst“ falle; Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 285.

¹² Aufgrund der von Jelinek vorgenommenen Veränderungen ist die Aussage Yasmin Hoffmanns, *Wolken.Heim.* sei „eine fast ausschließlich aus fremden Textelementen bestehende Montage“ [Hervorhebung A.G.] nicht passend. Zu Recht erklärt sie wenig später, dass der Begriff des Zitats nicht geeignet sei, denn Jelinek schaffe „den Respekt vor dem literarischen Eigentum am radikalsten ab und amalgamiert die Aussagen zu einem Kontinuum, das den Leser für vergangene und zeitgenössische Diskurse über Deutschland hellhörig macht“. Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur). S. 160 f.

¹³ Dies haben insbesondere herausgearbeitet: Kohlenbach: „Montage und Mimikry“; Stanitzek, Georg: „Kuckuck.“ In: Baecker, Dirk, Rembert Hüser u. Robert Stanitzek (Hg.): *Gelegenheit, Diebe, 3 x deutsche Motive*. Bielefeld: Haux 1991. S. 11-80; Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 198 ff.

¹⁴ Siehe hierzu etwa Kohlenbach: „Montage und Mimikry.“ S. 127; Fliedl, Konstanze, „Echt sind nur wir.“ In: Bartsch u. Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. S. 58-59, hier S. 72.

auf eine übereinstimmende Denktradition, der einige der einverlebten Texte zugehören, aber ebenso durch die Anverwandlung von Quellen, die der Sprecher-Intention erst unterworfen werden. Damit setzt er sich, wie Margarete Kohlenbach argumentiert hat, der Kritik aus, den ideologischen Gegner, der kritisiert werden solle, allererst selbst zu erschaffen.¹⁵ Dagegen finden sich, wie Kohlenbach auch betont hat, „Momente an *Wolken.Heim*. [...], mit denen sich der Text selbst gegen eine Pauschalabfertigung der Tradition sperrt“¹⁶. Diese ‚Widerständigkeit‘, die, wie erwähnt, auch in der einfachen Lektüre und im Hören ohne genaue Kenntnis der Prätexte spürbar ist, lässt sich in der philologischen Analyse als Kern des Stücks herausarbeiten. *Wolken.Heim*. ist die Reflexion auf eine verfremdende, ideologisch motivierte Aneignung der Tradition strukturell eingeschrieben. Dies lässt sich an einer Quelle zeigen, die gar nicht direkt zitiert wird.¹⁷ Wie ich an anderer Stelle ausführlich dargestellt habe¹⁸, nimmt Jelinek auf thematischer, motivischer, sprachlicher und struktureller Ebene auf mehrere Aufsätze Martin Heideggers zu Friedrich Hölderlin Bezug (versammelt in dem Band *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*).¹⁹ Die ‚entstellende‘ Verwendung von Versen Hölderlins, die in *Wolken.Heim*. dem nationalistischen Diskurs des ‚Wir‘ unterworfen werden, stellt sich als Wiederholung einer instrumentalisierenden Lesart dar, wie sie der Philosoph Heidegger unternommen hat.²⁰ Das Textverfahren von *Wolken.Heim*. wird im Verweis auf Heideggers Text als einem historischen Vorläufer kritisch gespiegelt.

Indem die Verwendung der hölderlinschen Verse als Anspielung auf eine Rezeptionstradition erkennbar wird, löst sich außerdem die Irritation darüber, dass sie eine solche Dominanz in *Wolken.Heim*. besitzen: Der ideologiekritische Blick Jelineks richtet sich nicht in erster Linie auf Hölderlin, sondern auf dessen Rezeption in einer ideologisch motivierten Lektüre und das durch diese hergestellte Dichterbild. In diesem Sinne führt *Wolken.Heim*. die Adaptation unterschiedlicher Quellen und ihre teils gewaltsame

¹⁵ Dies hat u.a. Kohlenbach unter Hinweis auf die Bedeutung Hölderlins für *Wolken.Heim*. moniert. Kohlenbach: „Montage und Mimikry.“ S. 143. Dieser Deutung schließt sich Corina Caduff an, wenn sie erklärt, Jelinek „opfert die Differenz der Prätexte zugunsten der Herrschaft eines ideologischen Einheitsdiskurses, den sie sprachtechnisch vorführt.“ Caduff, Corina: „Elfriede Jelinek.“ In: Allkemper, Alo u. Norbert Otto Eke (Hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 2000. S. 764-778, hier S. 773.

¹⁶ Der Text führe, meint Marlies Janz, eine Konstruktion von Mythen im Zusammenspiel mit einer Selbstthematization seines eigenen Verfahrens vor. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 129 f.

¹⁷ Ein anderes, direkt zitiertes Beispiel wäre Schmeisers Essay, ein Text, der selbst bereits die Tradition des deutschen Idealismus zitiert und kommentiert. Dies verleiht ihm innerhalb des zitierten Materials eine Sonderstellung, auf die auch Annuß hinweist. Vgl. Annuß: „Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*.“ S. 40. Mit Blick auf das Zitiervorgehen kann daher auch der Rekurs auf Schmeisers Essay als eine Spiegelung verstanden werden, die *Wolken.Heim*. selbstreflexive Züge einschreibt.

¹⁸ Siehe hierzu Geier, Andrea: „„Schön bei sich sein und dort bleiben“. Jelineks Zitiervorgehen zwischen Hermeneutik und Antihermeneutik in *Wolken.Heim*. und *Totenauerg*.“ In: Müller, Sabine u. Catherine Theodorsen (Hg.): *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat*. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse, Kontexte, Impulse 20). S. 135-154. In diesem Aufsatz habe ich durch den Nachweis, dass Jelinek auf vielfältige Weise (z.B. in der Auswahl der Gedichte) an Heideggers Hölderlin-Lektüren anschließt, gezeigt, wie in Jelineks Textverfahren Autorschaftsthematik und Intertextualität miteinander verbunden sind.

¹⁹ Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vierte, erw. Aufl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1971 [1951].

²⁰ Wegen der größeren Bedeutung, die den Texten Heideggers in *Wolken.Heim*. damit zukommt, rückt das Stück enger an *Totenauerg* (Jelinek, Elfriede: *Totenauerg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991) heran, wo Doubles von Heidegger und Hannah Arendt auftreten, und wird als erster Teil eines ‚Doppelprojekts Heidegger‘ erkennbar: Während in *Wolken.Heim*. das Interesse für das Werk Heideggers im Vordergrund steht, ist es in *Totenauerg* der Zusammenhang von Biographie und Denken; siehe hierzu Geier, „„Schön bei sich sein““.

Anverwandlung als eine *Rezeption* mit konkreten historischen Vorläufern vor.²¹ Ein Nebeneffekt dieser Lektürespur ist, dass sich damit gegen die verbreitete These argumentieren lässt, die Hölderlin-Anspielungen hätten letztlich keine besondere Bedeutung; da das Textverfahren in *Wolken.Heim.* im Vordergrund stehe, sei es gleichgültig, an welchem Material es ausgestellt werde.²² Mit Blick auf die Hölderlin-Lektüren Heideggers als Prätext in *Wolken.Heim.* lässt sich statt dessen eine Zweistufigkeit der Intertextualität in *Wolken.Heim.* aufzeigen: Jelinek zitiert literarische Texte und Lektüren literarischer Texte, und letzteres dient als Spiegel des im Text vorgenommenen Verfahrens. Im Vergleich mit dem historischen Rezeptionsbeispiel wird erkennbar, dass ihre ‚Wiederholung‘ jedoch eine Kritik des Verfahrens transportiert. Jelinek instrumentalisiert ihre Quellen zu anderen Zwecken, wenn sie die Faszinationskraft ihrer gewaltsamen, totalisierenden Rede spürbar macht. Indem sie dem literarischen Text einen Vorläufer einschreibt, der auf einen historisch konkreten Ort verweist, den Nationalsozialismus, rückt sie die reale Vernichtungskraft totalitärer Ideologien ins Zentrum.

Somit lässt sich festhalten: Geht man dem komplexen Konstruktionsprozess in *Wolken.Heim.* nach, stellt sich die totalitär-monomanische Rede als das Ergebnis eines totalisierend-homogenisierenden Verfahrens dar, das zugleich kritisch reflektiert wird. Die philologische Lektüre kann – neben der Klärung von Einzelfragen wie denen nach der Zusammenstellung des Materials – den Eindruck eines in zweifacher Weise *gewaltsamen* Identitätsdiskurses bestätigen, den Leser/innen bzw. Hörer/innen des Stücks gewinnen können, ohne die einzelnen Prätexte zu kennen. Das Beispiel von Heideggers Hölderlin-Lektüren, die im Unterschied zu den anderen genannten Quellen gar nicht lesend oder hörend erkennbar sind (da es sich hierbei um strukturelle und motivische Ähnlichkeiten handelt), macht außerdem deutlich, dass im Wissen bzw. Nicht-Wissen um die Prätexte in *Wolken.Heim.*, anders als man annehmen könnte, kein Unterschied zwischen Lesen und Hören liegt, sondern allein eine Differenz zwischen ‚normaler‘ Rezeption und philologischer Lektüre. Doch bleibt in allen Rezeptionsformen die ursprüngliche (ideologische) Heterogenität der Prätexte (potenziell) erkennbar bzw. spürbar.

4. DIE MONOMANISCHE REDE ALS WIEDERHOLUNG: FRAGEN AN DIE INSZENIERUNGEN

Bevor nun die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zweier Inszenierungen im Umgang mit dem intertextuellen Verfahren vorgestellt werden, sind zunächst einige Voraussetzungen des postdramatischen Textes zu erwähnen. Spricht man von der ‚Vielstimmigkeit‘ des Stückes *Wolken.Heim.*, sind damit, wie bereits verdeutlicht wurde, nicht verschiedene Figuren,

²¹ In diesem Sinne hat Annuß unter Hinweis auf Walter Benjamins Unterscheidung von ‚sagen‘ und ‚zeigen‘ dargelegt, Jelinek „zeigt die Funktionsweise der Materialverwendung als Echo“. „Über den rhetorischen Einsatz des Echos und die Waldmetapher kommentiert *Wolken.Heim.* die Verwendungsweise des Zitierten: als Verkürzung, Verschiebung und Vervielfältigung seiner Bedeutung in der Wiederholung und als markiertes Fehlen eines Originals. Ein Aspekt, die verwendeten Texte ‚zu ihrem Recht kommen‘ zu lassen, ist es, daß Mortifikation der Quellen als Voraussetzung ihres Nachlebens in *Wolken.Heim.* über die Metapher des Echoraums lesbar gemacht wird.“ Annuß: „Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*“ S. 34 u. 36.

²² Janz spricht von einer „Vergleichgültigung“ des Materials; Janz: *Elfriede Jelinek*. S. 130. Andreas Blödorn betont im gleichen Sinn: „Die ideologisch-politische Ausrichtung im jeweiligen kulturellen Kontext ist dabei völlig ohne Relevanz: Ob Kleist oder Heidegger, der Nationalsozialismus oder Hölderlin, die Briefe der RAF oder Hegel, jede Äußerung offenbart nichts anderes als die ‚suggestive Litanei des Kollektiven‘, als den Faschismus also eines ‚wir‘ sagenden Ausgrenzungsmechanismus.“ Blödorn, Andreas: „Paradoxie und Performanz in Elfriede Jelineks postdramatischem Theater.“ In: *Text und Kontext* 27 (2005). H. 1-2. S. 209-234, hier S. 218 f.

sondern die zahlreichen verwendeten Prätexte gemeint. Das Sprecher-,Wir‘ im Text *Wolken.Heim.* bleibt unbestimmt. Es könnte ein Einzelner oder eine Einzelne sein, der oder die sich einem Kollektiv zugehörig fühlt, oder aber eine Gruppe, die ein größeres, nämlich nationales Kollektiv repräsentiert bzw. zu repräsentieren vorgibt. Leser/innen *können* also einen einzelnen oder mehrere Sprecher imaginieren, während eine Inszenierung – dies ist so trivial wie essenziell – die Anzahl der Sprecher/innen ebenso festlegen muss wie sie eine Entscheidung über die Szenerie, das räumlich-zeitliche *Setting*, zu treffen hat. Ebenso wenig wie eine Aufteilung von Figurenrede und Textpassagen gibt es in Jelineks Text eine räumlich-zeitliche Verortung der Rede. Da jegliche Nebentexte fehlen, ließe er sich als Prosamonolog lesen.

Die folgende Analyse fragt danach, wie die Inszenierungen mit den beschriebenen Verfahren der Intertextualität umgehen. Der Nachweis der Einzeltextereferenzen, wie sie die philologische Rekonstruktion erarbeiten kann, hat dabei keinen unmittelbaren Erkenntniswert für die Bühne. Denn die Quellen wurden von der Autorin absichtsvoll amalgamiert, um den Effekt des Totalitären zu erzielen: Es handelt sich um eine monomanische Rede, die sich ‚fremde‘ Texte einverleibt hat. Dass diese (teilweise gewaltsame) Aneignung spürbar bleibt, macht auf das Verfahren aufmerksam. Eine Kenntnis der einzelnen Quellen ist dafür nicht notwendig.²³ Ausgehend von diesen Gemeinsamkeiten der Rezeptionsszenarien sind folgende Fragestellungen zu untersuchen: Wie führen die Inszenierungen das Monomanisch-Gewaltsame der Rede und gleichzeitig die Fragilität des behaupteten Identitätsdiskurses, d.h. ein sich als Wiederholung und Repetition von Leerformeln selbst entlarvendes Sprechen, vor? Ist zu erkennen, dass sie den Rezipient/innen die potenziell spürbare *zweifache* Gewaltsamkeit der vorzutragenden Rede vermitteln möchten? Soll deutlich werden, dass das Sprecher-,Wir‘ nicht nur eine geistesgeschichtliche Tradition repräsentiert, sondern sich auch Stimmen angeeignet hat, die seiner Intention ursprünglich möglicherweise gar nicht zuarbeiten? Wird die im Text angelegte kritische Selbstreflexivität eines Verfahrens sichtbar, das seine gewaltsame Adaptation der Tradition als Rezeptionseffekt ausstellt? Angesichts der Tatsache, dass in den zwei ausgewählten Inszenierungen ausschließlich Schauspielerinnen auftreten, ist außerdem zu fragen, ob das schlichte Faktum einer weiblich konkretisierten Sprecherin auf der Bühne mit einer – im Text in keiner Weise vorhandenen – geschlechtsspezifischen Codierung versehen wird.

5. ANEIGNUNG UND VORFÜHRUNG DER TRADITION ZWISCHEN KRIEG UND GEGENWART. EIN INSZENIERUNGSVERGLEICH

Die Hamburger Inszenierung unter der Regie von Jossi Wieler aus dem Jahr 1993 und Crescentia Dünßers Regiearbeit am Münchner Prinzregententheater aus dem Jahr 1998 haben auf den ersten Blick wenig mehr miteinander gemeinsam, als dass sie wie schon in der Bonner Uraufführung (Regie: Hans Hoffer) den Text von sechs Schauspielerinnen sprechen lassen.²⁴ Es wird jeweils eine Gruppenszene vorgestellt, in die chorische Elemente in Sprache

²³ Wollte man den Rezipient/innen etwas von der Heterogenität der verwendeten Quellen vermitteln, wäre es eine abwegige Idee, die Einzelquellen jeweils einer Figurenrede zuzuordnen. Weil zu kleine Textauschnitte ineinander verwoben sind, stieße dieses Verfahren außerdem schnell an seine Grenzen. Misslingen müsste dieses Vorhaben aber vor allem, weil es sich beispielsweise bei den intertextuellen Bezugnahmen auf Heideggers Lektüren von Gedichten Hölderlins um Strukturanalogien und motivische Anlehnungen und nicht um ‚Zitate‘ handelt.

²⁴ „Hans Hoffer inszenierte *Wolken.Heim.* mit sechs Schauspielern auf Säulen und einem stummen Chor alter Männer in der Halle Beuel.“ Baratta, Karl: „Rücksichtslos assoziierende Poesie. Notizen zu den Uraufführungen von *Clara S.*, *Burgtheater* und *Wolken.Heim.* am Schauspiel Bonn.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek.* Berlin: Kulturstiftung des Bundes 2006 (Theater der Zeit, Arbeitsbuch 15). S. 57-59, hier S. 58.

und Gesang eingehen. Lockere Unterhaltung, Vortragscharakter, ein schärferer Ton, Weinerlichkeit und orgiastisches Brüllen – eine solche Spannbreite an Ausdrucksweisen findet sich in beiden jüngeren Inszenierungen, wobei die getragenen, harmonischen Töne jeweils dominant sind. Wichtiger als Ähnlichkeiten im Sprecherwechsel und Sprechduktus ist allerdings das Trennende. Wieler greift überraschenderweise auf eine realistische Inszenierungsform mit einem historisierenden Setting zurück²⁵, während Dünßer eine postdramatische Form wählt.

Das Hamburger Bühnenbild und seine Insignien machen deutlich, dass wir uns in der deutschen Vergangenheit befinden. Es ist ein bunkerähnlicher Kellerraum – im Rund angeordnet stehen alte Schreibtische, an den Wänden ein Schließfachschrank und eine große Kommode, in der Mitte mehrere Sessel –, in den zu Beginn sechs Schauspielerinnen in vornehmer, altmodisch wirkender Kleidung von oben über eine Treppe herabsteigen. Sie sind zunächst Eindringlinge, die, ausgestattet mit Strickzeug, Schokolade und Blümchen, den Raum der abwesenden, aber durch geschlechtsspezifisch codierte Insignien indirekt anwesenden Männer in Besitz nehmen: Auf und in den Schreibtischen und den Schränken liegen soldatische Kleidung, eine Pistole und Zigarren. Die Schreibtische sind von gebündelten Kabelsträngen umringt, die auf dem Boden eine imaginäre Linie bilden: zwischen der Treppe, von der im Folgenden Einzelne zur Gruppe herab sprechen, aber auch zu den Schränken, die in einer Szene als Grabmal fungieren, vor dem die Frauen aufgereiht eine Rede für die nicht aus dem Krieg zurückgekehrten Soldaten sprechen. Dass wir es mit Kriegszeiten zu tun haben, wie die Szenerie signalisiert, wird auch akustisch markiert. Die Frauen ducken sich ängstlich, wenn sie Flugzeuglärm hören.

Das Setting führt eine geschlechtsspezifische Ordnung ein – ‚männlicher‘ Krieg, ‚weibliche‘ Heimat –, die sich in einzelnen Verhaltensweisen fortschreibt. Die wie zum ‚Weiberklatsch‘ versammelten Damen, die wie selbstverständlich über ‚Neger‘ und ‚Slawen‘ herziehen, eignen sich in einer orgiastischen Szene einen männlich codierten Habitus an: Sie singen das Soldatenlied „Flieger empor“ von Joseph Buchhorn nach der Melodie von Erich Buder aus dem Jahr 1939, onanieren, teils mit Penisersatz, betrinken sich und ergehen sich, in soldatische Uniform gekleidet, in diffusem Gebrüll, bevor sie sich wieder in die sittsam Texte zitierenden und vorlesenden Damen verwandeln, die sie zu Beginn waren. Die Reden der Figuren werden demgegenüber nicht eindeutig geschlechtsspezifisch konnotiert, da sie als Wechsel zwischen der Teilhabe an der Tradition und deren Aneignung in Szene gesetzt werden. Die ersten Absätze des Textes werden fast satzweise auf die sechs Sprecherinnen

Die Hamburger Inszenierung von Jossi Wieler wurde als Inszenierung des Jahres 1993 ausgezeichnet. Die sechs Schauspielerinnen waren Marion Breckwoldt, Marlen Dieckhoff, Gundi Ellert, Ulrike Grothe, Ilse Ritter und Anne Weber. Die folgende Interpretation orientiert sich an der für NDR und *Arte* eigens aufgezeichneten Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus. In der Inszenierung am Prinzregententheater München unter der Regie von Crescentia Dünßer spielten Mirjam Barthel, Martina Breinlinger, Anna Grisebach, Mirjam Heller, Birgit Konnry und Eva Meier.

²⁵ „Im Unterschied zu diesen früheren Inszenierungen, die eher Projekt-Charakter hatten, haben wir uns damals, scheinbar paradoxerweise, mit dem Text im Hinblick auf eine Art Realismus wie bei Ibsen beschäftigt.“ – „Vor allem ging es uns darum, überhaupt Situationen zu erfinden, um den Text so versinnlichen zu können, daß ein breites Spektrum der Psychologie der Figuren sichtbar wird: ihre Verletzlichkeit, ihre Angst zu scheitern einerseits, andererseits ihr Ehrgeiz und ihr verbissenes Wollen, sich die verlorenen Männer und Väter wieder anzueignen.“ Raabke, Tilmann u. Jossi Wieler: „Unsichtbare Familien. Gespenster. Der Dramaturg und sein Regisseur über Jossi Wielers Inszenierungen von *Wolken.Heim.*, *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* und *Macht nichts.*“ In: Landes (Hg.): *stets das Ihre*. S. 10-14, hier S. 10 u. S. 12. Elfriede Jelinek hat in ihrem Text „Die Leere öffnen“ mehrfach auf die entscheidenden Differenzen zwischen ihren Texten und Wielers Inszenierungen hinsichtlich der Figuren hingewiesen – Wieler erschaffe die Existenz von Figuren, deren Handlungen und die Unterschiedlichkeit von Personen, während sie beides vermeide – und dabei von einer Gegenläufigkeit gesprochen, die, „wie alle Vorgänge, die einander knurrend angreifen, weil sie einander scheinbar ausschließen, ganz besonders produktiv ist“. Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).“ In: Homepage Elfriede Jelinek: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fjossi2.htm> [28.02.2007].

aufgeteilt und auf diese Weise wie ein lockeres Gespräch inszeniert. Der erste längere Monolog, der mit Hölderlins Gedicht „Wie wenn am Feiertage“ beginnt, wird dann von einer Sprecherin von einem Blatt abgelesen, das sie von einem Schreibtisch aufnimmt. Dieses Lesen vom Blatt, aus einem Heft und schließlich aus dem Innenband eines Helmes, in das mehrere Frauen mit unterschiedlichen Textpassagen einstimmen, ist als *erstes* Lesen erkennbar. Die Frauen lesen zunächst mit falscher Betonung und stockend, eben so, wie man einen Text das erste Mal liest, noch unsicher, wohin er führen wird. Dass es keinen inhaltlichen Bruch zwischen dem Rezitierten und der freien Rede gibt, signalisiert deutlich, dass die Frauen von Beginn an Teil eines heimattümelnden und nationalistischen Diskurses sind, wie er auch in den chorischen Gesangseinlagen zum Ausdruck kommt. Aus diesem Grund gelingt ihnen auch mühelos die Eroberung des Raums und des männlichen Habitus. Der Wechsel zwischen Teilhabe an der Tradition und ihrer Aneignung ist daher nicht auf einen Gegensatz zwischen ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Tradition zu beziehen, sondern lenkt den Blick auf die Verfasstheit der Rede, die die Frauen in *Wolken.Heim.* führen: darauf, dass in der Einzelrede wie im chorischen Sprechen ‚fremde‘ Rede enthalten ist.²⁶ Das ungezielte Aufnehmen einzelner Hefte und Blätter, aus denen die Frauen zitieren, lässt sich als Form interpretieren, mit der das Textverfahren von *Wolken.Heim.* als Rezeptionsphänomen in Szene gesetzt wird: als eine sich scheinbar wahllos alles einverleibende Rede.

Dass die ‚wiedergegebene‘ Tradition nicht so problemlos der Sprecherintention entspricht, wie es die Gruppe intendiert, darauf weisen in Wiers Inszenierungen Sprachstockungen und Störungen, die die Sprecherinnen mehrfach befallen: Eine erstickt fast an herausgebrüllten Versen über das „germanische Reich“, aber eben auch an der Rede über „sorgende Liebe“, die sich nicht brüllen lässt. Solche Gefährdungen der Rede werden noch auf andere Weise vorgeführt. Einmal, dem Diskursinhalt entsprechend, als Selbstbehauptung einer beschworenen Identität gegen Andere, die hier als Selbstbehauptung gegen Eindringlinge von außen in Szene gesetzt wird: Die Frauen sprechen mit geballten Fäusten und erhobener Stimme gegen eine männliche Stimme an, weil deren Singgesang nicht ihrer eigenen Rede bzw. ihrem harmonischen Gesang entspricht. Spiegelbildlich wird dieser Kampf dann innerhalb der Gruppe wiederholt. Manche der Figuren werden bisweilen ausfällig, indem sie etwa zu herrisch agieren, oder sie werden ausgeschlossen, weil sie z.B. ein Lied über die Liebe der Zigeuner singen und damit eine ‚falsche Tradition‘ zitieren. Diese Einzelnen werden nach ihren ‚Ausrutschern‘ jeweils wieder rituell in die Gruppe aufgenommen.

Die auf Identitätsversicherung zielende Gruppendarstellung wird als Zwangssystem vorgeführt. Der Kampf Einzelner um individuellen Ausdruck gerät schnell zur Störung der Gruppenidentität und muss daher unterbunden werden. Ebenso aber – und dies ist das zweite ambivalente Moment der Gruppendynamik – wirkt die orgiastische, sich aus der Rede der Gruppe scheinbar natürlich entfaltende Phase der Entgrenzung vereinzelt und gefährdet den Zusammenhalt der Gruppe, die sich rituell wieder disziplinieren und im Gesang ihrer Gemeinschaft versichern muss.²⁷

²⁶ Dagegen sprechen Mayer und Koberg insgesamt von einer Aneignung männlicher Identität in *Wolken.Heim*: Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 183. Raabke und Wierl erklären ebenfalls, ihre Inszenierung gehe von einer ‚männlichen Codierung‘ der Tradition aus: „Den Zitaten nach vor allem deutsche Männer. [...] Die Frau benutzt die Sprachgefäße, die der Mann ihr zur Verfügung stellt. Das war unser Schlüssel für *Wolken.Heim*. Unser Konzept war, sechs Frauen diese Männer-Texte in den Mund zu legen, Müttern und Töchtern, deren Ehemänner und Väter gestorben sind, die aber versuchen, ihre eigene Identität über das Beschwören der verlorenen Männer wiederherzustellen.“ Raabke u. Wierl: „Unsichtbare Familien.“ S. 10. Der Ausgangspunkt des Textes ist auf der Bühne jedoch nicht wahrnehmbar: Für die Zuschauer/innen, welche die Einzeltexte nicht kennen, ist, wie eingangs ausgeführt, die gesamte Rede als ‚Tradition‘ hörbar, aber nur die im Raum der abwesenden Männer liegenden Schriften werden möglicherweise als ‚männliche‘ Schrift markiert wahrgenommen.

²⁷ Raabke und Wierl betonen, dass die Musik (von Wolfgang Siuda) das Element darstelle, das die um Individualität kämpfenden Figuren immer wieder in die Gruppe integriere: „Kaum wurde der heimliche

Mit Blick auf den Umgang mit der Tradition ist eine längere Szene besonders aufschlussreich, in der einer der heftigsten Ausbrüche aus der Gruppe stattfindet und die nachfolgende Reintegration besonders euphorisch ausfällt. Eine der jüngeren Figuren setzt sich von der Gruppe ab, pfeift betont fidel die Melodie des Liedes, mit der die anderen den gefallenen Soldaten huldigen, wird durch eine Ohrfeige zurecht gewiesen und scheint sich, in die Gruppenaufstellung eingereiht, mit schlapp-ridikulisierendem Hitlergruß zu arrangieren. Dann jedoch bricht sie endgültig aus der Ordnung aus und spricht über revolutionäre Gegengewalt – es handelt sich um die Textstelle, in der Briefe der RAF-Gefangenen verwendet worden sind. Diese Rede bringt die anderen aus dem Tritt, die im Text stocken und stolpern und erst wieder ‚zu sich‘ finden, als die junge Revoluzzerin wieder mit ihnen harmonisch im Chor singt. Wieler inszeniert also die Textstelle aus den RAF-Briefen – und nur diese – als offenen und offensiv vorgetragenen Gegendiskurs zur nationalistischen Rede in *Wolken.Heim*. Diese Ausbruchsszene ist ein deutliches Indiz für die These, dass das Ineinanderverschmelzen ideologisch heterogener Texte, wie es eingangs beschrieben wurde, bei der Rezeption von Jelineks Text zu Irritationen führt. Wielers Darstellung lässt sich als Reaktion auf diese Irritation lesen, die das Publikum spüren lassen kann, dass, wie die Analyse herausgearbeitet hat, ein Teil der verwendeten Texte durchaus ein Potential zur Gegenrede in sich birgt.

Das historisierende Setting besitzt den Vorzug, dass durchgängig Krieg und Vernichtung den Hintergrund einer Rede bilden, die sich immer wieder in schlichter Heimattümelei und im Gesang um scheinbare Harmlosigkeit bemüht. Auch diese Text- und Darstellungselemente werden damit als Bestandteil einer ideologischen Abgrenzungs- und Vernichtungspolitik demaskiert. Darüber hinaus lässt sich die historische Verortung als unmittelbare Entsprechung zu Jelineks eigenem Verfahren lesen. Wenn die Autorin Heideggers Hölderlin-Erläuterungen adaptiert, schreibt sie ihrem Text einen konkreten historischen Vorläufer ein, der nicht allein für eine ideologisch motivierte und seinen Gegenstand verändernde Lektüre steht: Die Person Heidegger verweist mit seinem kurzzeitigen Engagement für den Nationalsozialismus, auf das Jelineks Text mit Zitaten aus der Rektoratsrede auch unmittelbar anspielt, auf die Nähe zwischen Denken und Vernichtungspolitik. Wielers historisches Setting fokussiert entsprechend die Gefährlichkeit und Unmenschlichkeit der Rede, begrenzt den Diskurs über die Nation Deutschland und *das Deutsche* jedoch damit nicht auf die Zeit des Nationalsozialismus. Die Gefahr, dass die konkrete Verortung den Zuschauer/innen die Möglichkeit anbietet, das Dargestellte als historisches Geschehen in Distanz zu rücken, ist vor diesem Hintergrund als gering einzuschätzen.

Anders als Wieler setzt Crescentia Dünßers Inszenierung an der postdramatischen Form von *Wolken.Heim*. an. Mit ihrer Weigerung, Figuren zu Handlungsträgern zu formen und Handlungsmotivation wie auch Charaktere zu plausibilisieren, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die Akteure als Sprechende und auf die Sprache selbst.²⁸ Dünßer wählt im Gegensatz zu Wieler eine Gegenwartsorientierung, die durch das Outfit der Schauspielerinnen sowie insbesondere die Videoeinspielungen auf der Bühne explizit markiert wird. Diese Videoeinspielungen sind, wie es im Programmheft heißt, von den Schauspielerinnen unter dem Motto „Was ist Deutschland“ gedreht worden und zeigen Elemente des Alltags, die sich entweder mit dem Text in lose Verbindung bringen lassen oder aber für stereotype Assoziationen über das Thema Deutschland bzw. Heimat stehen: Autobahn, Landschaft mit Seen und Wäldern, Äpfel und anderes mehr. Ein im Verlauf der Rede von einer Darstellerin

Individualisierungswille der Frauen zu bedrohlich, stimmte eine von ihnen schnell ein Lied an und zwang die anderen ins Kollektiv des ‚wir sind wir‘ zurück.“ Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 11.

²⁸ Die genannten Aspekte charakterisieren wesentlich das postdramatische Theater als Negation des klassischen Schauspieler- und Illusionstheaters; siehe hierzu Lehmann, Hans Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

auf einer Wäscheleine aufgehängtes „Wir“ stellt als visuelle Vergegenwärtigung des in der Rede stetig betonten Identitätsdiskurses eine Verbindung zur Befragung der Gegenwart in den Videos dar, die als Wiederholung, aber auch als Problematisierung der stereotypisierten Bilder von ‚Heimat‘ wahrnehmbar werden.

Die leger mit Minirock und Sweatshirt gekleideten Schauspielerinnen treten als Sprecherinnen auf, die ihre Rede als Zitat vorführen. Die Szenerie ‚Rede vor Publikum‘ wird zu Beginn geschaffen, indem der Sprecherwechsel durch den Zugang zu auf zwei Podesten aufgebauten Mikrophonen geregelt wird. Die Redeteile überlappen sich teilweise, so dass die einzelne Stimme in einem chorischen Gemurmel untergeht. Auf diese Weise wird der monomanische Charakter der Rede vorgeführt. Die einzelne Stimme ist nie individualistisch, sondern hat stets als pars pro toto Vieler zu gelten, für die sie sich zum Sprachrohr macht. Durch auf dem Boden ausgebreitete Texte wird betont, dass es sich nicht um Aussagen einzelner Individuen, sondern um Vorträge von Texten handelt. Einzelne Kommandos, welche die Sprecherinnen von ihren Mitspielerinnen erhalten, unterstreichen dies ebenfalls; „wie eine Sportreporterin“ lautet eine solche Anweisung; eine andere verlangt die Sprechweise einer „weinerliche[n] Frau, die verlassen wurde“. Dass einzelne Redebeiträge offensichtlich willkürlich in Tonlage und Duktus vorgetragen werden, markiert überdeutlich, dass der jeweilige Charakter des Sprechens nicht unmittelbar aus dem Inhalt der Rede ableitbar ist. Die Münchner Inszenierung führt damit ebenso wie die Hamburger Inszenierung, jedoch innerhalb eines vollkommen anderen Settings und auf stärker spielerische Weise, das Moment der *Rezeption* von Quellen aus der Tradition sowie deren (gewaltsame) Zurichtung vor.

Auch in dieser Vortragsszenerie ist eine geschlechtsspezifische Komponente zu finden: eine Wäscheleine, auf der eine Frau Kleidung aufhängt. Ein Springseil, mit dem kleine Mädchen gemeinsam spielen, ist offenbar als Illustration vorgeblicher Harmlosigkeit zu verstehen. Hinter dieser lauert Schrecken: Schließlich legt die Figur an der Wäscheleine ein Podest mit Erde frei, vor dem sie später für einen kurzen Moment als Untote posiert. Im Unterschied zu Wielers Inszenierung wirkt diese angedeutete geschlechtsspezifische Codierung des Settings, die an die Präsenz ausschließlich weiblicher Schauspieler auf der Bühne anknüpft, jedoch eher unmotiviert.

6. FAZIT

Jelinek führt mit *Wolken.Heim*. einen nationalistisch-chauvinistischen Identitätsdiskurs vor, in dem der gemeinsame Nenner der verwendeten Überlieferungen die Furcht vor und Gewalt gegen Fremde und zu Feinden Erklärte, ein übersteigertes nationales Selbstbewusstsein und eine menschenverachtende Kriegsverherrlichung zu sein scheint. Indem das Textverfahren in *Wolken.Heim*. selbst reflektiert wird, macht die Autorin deutlich, dass das, was „bleibt“, wie sich mit Bezug auf die zahlreichen Hölderlin-Anspielungen in *Wolken.Heim*. formulieren lässt, nicht einfach die Werke der Dichter (und Denker) sind. Was diese hinterlassen, formt die Nachwelt zu einer homogenen Tradition, die sie für ihre Zwecke verwendet.

Die philologische Analyse bestätigt, worauf Leser/innen oder Hörer/innen des Stücks auch ohne genaue Kenntnis der verwendeten Einzeltexte in anderen Rezeptionsformen aufmerksam werden können: Dass das Sprecher-„Wir“ sich in seiner monomanischen Rede einer Tradition bedient und diese den eigenen Zielen teilweise anverwandelt. Die Untersuchung zweier Inszenierungsbeispiele zeigte anschließend, dass diese nicht nur eine nationalistische Rede mit gewaltsamem, d.i. gegen Andere/Fremde gerichteten, Charakter vorführen und die Gefährlichkeit dieses Diskurses erfahrbar machen. Sie finden vielmehr

Formen, um gleichzeitig etwas von der Gewaltbarkeit dieses Identitätsdiskurses, der sich heterogene Stimmen einverleibt hat, zu vermitteln.

Die Regiearbeiten von Jossi Wieler und Crescentia Dünßer gehen auf konträre Weise mit den Voraussetzungen der postdramatischen Form um. Beide führen den Identitätsdiskurs in *Wolken.Heim.* als Wiederholungsphänomen vor. Dass sie die Rezitation des Textes jeweils als Vorlesen vom Blatt inszenieren, betont das Moment der *Rezeption* einer Tradition, wie es die philologische Lektüre herausgearbeitet hat. Im jeweiligen Setting erhalten diese Vorführungen des Textverfahrens jedoch unterschiedliche Bedeutungen: Bei Dünßer wird durch die Sprechsituation eher eine Distanz zwischen der Sprecherin auf der Bühne und der Sprecherintention (des Textes) angedeutet, die, gerade mit Blick auf die eingespielten Videos, zur Reflexion der gegenwärtigen Bedeutung des Rezitierten aufruft. In dieselbe Richtung zielen die Sprechanweisungen, die darüber hinaus auch als Reaktion auf die als willkürlich empfundene Anverwandlung von Texten gelesen werden können. In Wielers Setting wird demgegenüber die Teilhabe der Frauen an der Tradition betont. Diese eignen sich die zum ersten Mal gelesenen Texte zwar neu an, doch wird diese Tradition nicht als unterschiedlich zur freien Rede, sondern als deren Pendant erkennbar. Auf diese Weise lenkt die Zurschaustellung eines Aneignungsvorgangs auf der Bühne die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen auf die Verfasstheit der Rede *Wolken.Heim.* insgesamt: auf die Instrumentalisierung einer Tradition zu eigenen Zwecken. Ergänzend hierzu wird die Heterogenität der in Jelineks Text verwendeten Quellen betont. Dabei ist es kein Zufall, dass für die Inszenierung eines Gegendiskurses auf der Bühne ausgerechnet auch die RAF-Briefe herangezogen werden. Damit greift Wieler gezielt einen Diskurs heraus, der sich selbst als Gegenrede zum traditionellen (geistes-)geschichtlichen Nationendiskurs versteht. Während Jelinek in der Amalgamierung des Materials den Akzent auf das fremd anmutende, aber durchaus sichtbar werdende Gemeinsame in der Rhetorik der Gesellschaftskritik und der Untergangsphantasien richtet, vermittelt sich bei Wieler und Dünßer auf unterschiedliche Weise die Irritation über dieses Ineinanderverweben von als heterogen, ja gegensätzlich empfundenen Traditionen.

**„WER IST DENN SCHON ZU HAUSE BEI SICH?“¹
ELFRIEDE JELINEKS POETOLOGIE DES ‚VERDÄMMERNS‘ IN
ER NICHT ALS ER (ZU, MIT ROBERT WALSER)**

Nina Birkner

*Philipps-Universität Marburg
Institut für Neuere deutsche Literatur*

1998 übernimmt Ivan Nagel die Direktion der Salzburger Festspiele, und es gelingt ihm, Elfriede Jelinek für sein Projekt *Dichter zu Gast* zu gewinnen. In der literarischen Reihe sollen sich zeitgenössische Autorinnen und Autoren vorstellen, indem sie neben den eigenen vor allem die Texte ihrer literarischen Vorbilder präsentieren. Als *Dichterin zu Gast* lässt Jelinek bei den Festspielen in vier von ihr zusammengestellten Lesungen diejenigen deutschsprachigen Dichter zu Wort kommen, die ihre „Ahnen, Geschwister, Kinder sind“², darunter Konrad Bayer, Paul Celan, Elfriede Gerstl, Friedrich Hölderlin, Imre Kertész, Georg Trakl, Werner Schwab und Robert Walser. In einer zwölfstündigen „Reise durch Jelineks Kopf“ werden viele ihrer Leittexte, -bilder, -filme -musiken und Mode vorgeführt. Im Zentrum des Projekts steht neben einer Hommage an die Dichterin und einer Lesung aus Jelineks Romanen die von Jossi Wieler inszenierte Uraufführung ihres postdramatischen Theatertextes *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Das Dramolett ist zum einen ein Stück über den verstorbenen Schriftsteller Robert Walser, den Jelinek so sehr verehrt, dass sie einen Satz von ihm in jedem ihrer Bücher zitiert.³ Zum anderen ist es ein Theatertext, in dem Jelinek ihre anlässlich der Festspiele vorgestellte Poetik des dichterischen „Verdämmern[s]“⁴ exemplifiziert, für die ihr Walser als „Ikone“⁵ gilt.

In diesem Beitrag wird zunächst Jelineks Autorschaftskonzept des ‚Verschwindens‘ konkretisiert, das sie in dem Sammelband *Jelineks Wahl* niedergelegt hat. Anschließend wird untersucht, wie sich Jelineks Poetik in ihrem Theatertext *er nicht als er* manifestiert.

¹ *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. Hg. von Elfriede Jelinek und Brigitte Landes. München: Goldmann 1998. S. 12.

² *Jelineks Wahl*. S. 9.

³ Vgl. „Interview mit Elfriede Jelinek.“ Auszug aus einem Interview von Christine Lecerf mit der Schriftstellerin, aufgenommen im Juni 2004 in München für den französischen Radiosender *France-Culture*: „Elfriede Jelinek: [...] ich habe ihn eigentlich immer gelesen, wie man in einer Zeitung herum liest. Es war für mich eine Art pointillistischer Autor, der wie in einem Kaleidoskop in jedem Punkt alles enthält, sein ganzes Universum. Und es ist auch so, dass ich in jedem meiner Bücher einen Satz sozusagen verstecke. Wie man früher, wenn man eine Kathedrale erbaut hatte, ein Tier in das Fundament eingemauert hat, so muss immer ein Satz von Robert Walser eingemauert sein.“ Unter: www.arte.tv/de/kunst-musik/Elfriede_20Jelinek/706682,CmC=706788.html [19.01.2007]. Das Interview von Lecerf mit Jelinek ist in französischer Sprache erschienen. Vgl. Jelinek, Elfriede u. Christine Lecerf: *L'Entretien*. Paris: Editions du Seuil 2007.

⁴ *Jelineks Wahl*. S. 14.

⁵ Ebd.

Schließlich wird Wielers Deutung der Bühnenvorlage analysiert und dabei das Verhältnis von Theatertext und Visualisierung im Hinblick auf den Autorschaftsdiskurs diskutiert.

1. „NICHT BEI SICH UND DOCH ZU HAUSE“⁶ – JELINEKS AUTORSCHAFTSKONZEPT DES ‚VERDÄMMERNS‘

In ihrem Band *Jelineks Wahl* stellt die Autorin nicht nur ausgewählte Texte ihrer literarischen Vorbilder, sondern auch ihr Autorschaftskonzept vor, das deutliche Parallelen zu Michel Foucaults und Roland Barthes' Theorien zum ‚Tod des Autors‘ aufweist.

Die Dichterin fragt zunächst nach der Identitätskonstitution des Subjekts und definiert das „einsame Ich“ als eine „leere, aber formatierte Diskette, der wir den Namen Ich geben“⁷. Genau so, wie eine Diskette jederzeit gelöscht und neu beschrieben werden könne, besitze auch das Subjekt keinen stabilen Identitätskern, sondern sei „amorph“, könne „alles sein [...] und nichts“⁸. Da das Subjekt keine kohärente Identität besitze, sei es durch eigene oder fremde Identitätszuschreibungen nicht adäquat zu charakterisieren. Die Festlegung eines Individuums auf eine bestimmte Rollenidentität sei vielmehr ein gewaltsamer Akt der Aneignung, weil das Subjekt auf wenige Eigenschaften reduziert werde.

Jelinek negiert nicht nur die tradierte Auffassung von einer stabilen Identität, sondern erteilt auch der Vorstellung von einem individuellen und souveränen Subjekt eine Absage.⁹ Ähnlich wie Martin Heidegger, Barthes oder Foucault sieht die Dichterin das Subjekt von der Sprache determiniert. Entgegen der vorherrschenden Vorstellung, der Mensch könne über die Sprache als Bezeichnungs- und Kommunikationssystem von sprachunabhängigen Gedanken verfügen, vertritt Jelinek die These, dass sich das Subjekt seine Außenwelt in sprachlich überlieferten Konventionen erschließt, so dass nicht das Individuum, sondern die „*Sprache spricht*“¹⁰.

Jelineks Auffassung von einer flexiblen Identität und einer das Denken des Subjekts bestimmenden Sprache prägt ihr Autorschaftskonzept. Die Dichterin lehnt all die Schriftsteller ab, die versuchen, ihr vermeintlich beständiges ‚Selbst‘ schreibend zu fixieren. Die Biographie des Autors dürfe weder Bezugspunkt der Interpretation noch Ausgangspunkt des Schreibens sein, so Jelinek. Schreiben bedeute vielmehr – im Sinne Barthes' – „mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ‚ich‘, sondern nur die Sprache ‚handelt‘“¹¹. Der Dichter habe hinter seinem Text zu ‚verschwinden‘, zu ‚verdämmern‘. Anstatt chiffrierte Inhalte zu vermitteln, sei die Materialität der Sprache zu fokussieren. Der Autor habe sich „ausschließlich im Gesprochenen zu orientieren und sich selbst dabei“ zu „vermeiden“, zu „umrunden“.¹² Auf den Salzburger Festspielen seien daher „bewußt keine Autoren und Autorinnen“ zu Wort gekommen, „die ihr Ich als Maß nehmen“¹³.

In *Jelineks Wahl* illustriert die Autorin, dass die von ihr favorisierten Künstler das Wissen um ihre instabile Identität nicht als Gefühl größtmöglicher innerer Freiheit, sondern als Gefühl der Entfremdung erleben – von sich selbst und von anderen, die sich ihrer

⁶ Ebd., S. 11

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Ebd., S. 13.

⁹ Vgl. auch Jelinek, Elfriede u. Klaus Nüchtern: „Unbelehrbar misanthropisch.“ In: *taz* vom 10.8.1998. S. 11-12.

¹⁰ Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske 1959. S. 12.

¹¹ Barthes, Roland: „Der Tod des Autors.“ In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185-198, hier S. 187.

¹² *Jelineks Wahl*. S. 15.

¹³ Jelinek, Elfriede u.a.: „Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 153 (2000). S. 21-31, hier S. 23.

vermeintlichen Identität gewiss sind. Der Dichter sei „ein Hinausgeworfener“¹⁴, der sich, im Gegensatz zur breiten Masse, keinem System generalisierender Weltdeutung unterwerfen könne und wolle, aber um den Preis, sich in der Welt nicht verorten zu können. Diese Entfremdung manifestiere sich meist in einem experimentellen literarischen Sprachgebrauch. Anstatt sich auf die bekannte und vertraute Bedeutung des Gesagten zu konzentrieren, seien ihre literarischen Vorbilder „aus der Sprache ausgestiegen, indem sie jede Vormeinung über ihren Gegenstand ausgelöscht haben“. Sie „trauen den Namen nicht mehr und fragen immer wieder aufs neue, in einer Erstlingshaltung“¹⁵, so Jelinek. Das Schreiben diene den von ihr favorisierten ‚verstörten‘ Dichtern als Überlebensstrategie. Sie seien

[...] besessen [...] von der Präzision des Ausdrucks, als wollten sie sich bis zuletzt an etwas festhalten, bevor sie ihr eigenes Denken in den Verfall führt und sie den Verstorbenen nachsterben müssen.¹⁶

Mit dieser Kunstauffassung behauptet die Autorin eine Verbindung zwischen Kreativität und psychischer Störung, seit Césaire Lombrosos Abhandlung über *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*¹⁷ ein tradierter Topos. Auch im Hinblick auf den künstlerischen Produktionsprozess rekurriert die Dichterin auf die Geniekonzeption. So beschreibt sie den ästhetischen Schöpfungsvorgang als eine fremdbestimmte, transzendente Eingebung, die in einem Zustand „zwischen Wachen und Schlafen“¹⁸ erfolgt. Ähnlich wie in der Frühromantik ist der Künstler auch für Jelinek „Medium und Bezeugungsinstanz einer metaphysisch-idealistischen Sphäre“¹⁹, wenn sie konstatiert:

Ich möchte wissen, wer diese von der Sprache Geschlagenen sind, die gezwungen werden, beiseite zu treten, damit sie sich nicht in sich aufhalten, wenn dieser Blitz [gemeint sind Sprache und Dichtung, N.B.] zuschlägt.²⁰

Für Jelinek verkörpert der Schweizer Schriftsteller Robert Walser den von ihr in *Jelineks Wahl* vorgestellten Künstlertypus. Der von seinen Zeitgenossen wenig geschätzte Dichter erkrankte mit 51 Jahren an Schizophrenie und verbrachte die letzten 27 Jahre seines Lebens in der Psychiatrie, wo er aufhörte zu schreiben. Walsers Leiden führt Jelinek weniger auf biologisch-genetische Prädispositionen als auf psychosoziale Faktoren zurück. Zum einen charakterisiert sie den Dichter als psychisch labile Person, die – sich selbst fremd – „ein Leben lang neben sich hergegangen ist“²¹. Zum anderen zeichnet sie das Bild eines gesellschaftlichen Außenseiters, der sich durch eine privilegierte Weltwahrnehmung auszeichnet. Walser sieht „in der Abgeschiedenheit“ etwas, „das kein anderer sehen kann“²² und muss daher nicht nur sich selbst, sondern auch anderen fremd bleiben. Auch die fehlende berufliche Anerkennung macht Jelinek für Walsers Rückzug aus dem Leben verantwortlich. „Da der Niemand nichts besitzt, das ein anderer haben wollte, wird er unsichtbar, unauffällig, wird übersehen.“²³

Die Selbstaufgabe des Dichters in der Klinik manifestiert sich für die Autorin nicht nur in der beruflichen Resignation, sondern auch in Walsers Willen, seinen Alltag durch den

¹⁴ *Jelineks Wahl*. S. 16.

¹⁵ Ebd., S. 91.

¹⁶ Ebd., S. 14 f.

¹⁷ Lombroso, Césaire: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes übersetzt von A. Courth. Leipzig: Reclam 1887.

¹⁸ Jelinek u. Lecerf: „Interview mit Elfriede Jelinek.“

¹⁹ Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1945*. Bd. 1. *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Heidelberg: Winter ³2004. S. 400.

²⁰ *Jelineks Wahl*. S. 13.

²¹ Ebd., S. 14.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 18.

geregelten Tagesablauf der Anstalt zu strukturieren. Obwohl dem Schriftsteller Schreibstube und Einzelzimmer angeboten wurden, entschied sich dieser gegen eine Sonderbehandlung und für einen monotonen Arbeitsalltag, in dessen Rahmen er Papier falzte, Erbsen zählte oder Stanniol faltete.²⁴ Jelinek wertet Walsers Unterwerfung unter die stupide Anstaltsarbeit als Entscheidung, die Verantwortung für das eigene Leben abzugeben. Das Verlangen nach „Ordnung und Harmonie“ ist für sie der Versuch, die eigene (Selbst-)Reflexion zu minimieren und damit das „vollkommenste Fortsein, die vollkommenste Abwesenheit“²⁵ von Identität.

Jelineks Konzept des dichterischen Verdämmerns folgt einer doppelten Strategie. Einerseits destruiert sie den modernen Mythos vom Autor, wenn sie illustriert, dass das Subjekt weder eine stabile Identität besitzt noch über die Sprache als Ausdrucksmittel von individuellen Gedanken verfügt. Andererseits restituiert sie den Mythos, indem sie Walser als genialische ‚Ikone‘ ihrer kunsttheoretischen Position wieder etabliert. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern sich Jelineks Autorschaftskonzept in ihrer Walser-Hommage *er nicht als er* niederschlägt. Dabei wird zum einen Jelineks Zitatverfahren untersucht, zum anderen wird die dramaturgische Struktur des Theatertextes analysiert.

2. „VON IHM [...] DAS MEISTE AN DIESEM TEXT“²⁶ – JELINEKS INTERTEXTUELLES ZITATVERFAHREN

Von der Forschung wurde bereits vielfach dargelegt, dass Jelinek in ihren Texten die Destruktion von Mythen bzw. die Demontage diskursbestimmender Ideologien betreibt.²⁷ Wie Barthes unterscheidet sie „zwischen der transitiven, politischen und auf Veränderung gerichteten ‚Objektsprache‘“ der Unterdrückten und „der ‚Metasprache‘“ der Unterdrücker, „die die Welt in ein feststehendes ‚Bild‘ – in einen Mythos – zu verwandeln“²⁸ suchen. Die Mythisierung dient der Stabilisierung von Machtverhältnissen, indem kulturelle und historische Bedingtheiten als anthropologische Konstanten behauptet werden. Mit ihren Werken zielt Jelinek darauf, den ideologischen Gehalt der Metasprache satirisch zu entlarven. Dazu dient ihr das intertextuelle Produktionsverfahren der Textmontage und -collage: Die Autorin verfremdet Sprachmaterial, indem sie es aus dem ursprünglichen Zusammenhang löst und neu kontextualisiert. Auf diese Weise werden alte Sinnstrukturen destruiert und neue semantische Verknüpfungen zwischen den einzelnen Textteilen aufgebaut.

Mit ihrem aufklärerischen Anspruch, „die Wahrheit hinter einem Schein oder die politische Geschichte hinter einem unschuldigen Bild“²⁹ hervorzuholen, positioniert sich die Autorin als „unschuldige Anklägerin in einem Kosmos von Schuldigen und schuldigen Texten“³⁰. Sie nimmt einen Standpunkt „außerhalb der Sprache (des jeweiligen Diskurses) und damit des Textes“³¹ ein und bleibt als Autorin in ihrem Werk präsent. Entgegen dieser Poetologie fordert Jelinek bei den Salzburger Festspielen programmatisch das dichterische

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 19.

²⁶ Jelinek, Elfriede: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 49.

²⁷ Vgl. u.a. Pflüger, Maja Sybille: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen, Basel: Francke 1996; Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995; außerdem Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980.

²⁸ Janz: *Elfriede Jelinek*. S. 10.

²⁹ Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günther A. Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1991. S. 9-21, hier S. 11.

³⁰ Stricker, Achim: „Er nicht als er – Sie nicht als sie. Die ‚Selbst-Aufgabe‘ der Elfriede Jelinek.“ In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23/1 (2001). S. 71-93, hier S. 73.

³¹ Ebd., S. 73.

‚Verdämmern‘ des Autors. Dieser Anspruch manifestiert sich in *er nicht als er* in einer Abkehr vom „entstellten Zitat“ hin zu einem Verfahren, das Achim Stricker als „Ethik des Hypertextes“³² bezeichnet. Anstatt „einseitige Gewalt auf fremde Texte auszuüben“, öffnet sich Jelinek „den strukturbildenden Dynamiken der Prätexte“³³. Das verwendete Sprachmaterial wird nicht dekonstruiert, sondern affirmativ zitiert.

Die in ihren Theatertext montierten Textsegmente entnimmt Jelinek unter anderem den folgenden Prosastücken Walsers: Sie zitiert aus der „Naturstudie“ (1916), aus „Das Bild des Vaters“ (1916), aus „Tobold (II)“ (1917) und aus der umfangreichen Erzählung „Der Spaziergang“ (1917). Die entlehnten Textpassagen werden nicht als Zitate kenntlich gemacht, jedoch fast wörtlich wiedergegeben. Minimale Textveränderungen ergeben sich dadurch, dass Jelinek etwa einen Hauptsatz in einen Relativsatz umwandelt³⁴, aus einem Infinitivsatz eine Temporalkonstruktion macht³⁵, das Tempus verändert³⁶ oder einen Aussagesatz als Frage formuliert.³⁷ Wenige Male werden die Walser-Zitate durch kleine Texteschübe der Autorin verfremdet. So heißt es in Walsers „Spaziergang“: „Hier im Waldinnern war es still wie in einer glücklichen Menschenseele, wie in einem Tempel oder Zauberschloß [...]“.³⁸ Im Gegensatz dazu schreibt Jelinek: „Hier im Waldinnern *ist* es still wie in einer glücklichen Menschenseele, *aus der das Werk gekommen ist*, wie in einem Tempel oder Zauberschloß“ (ER 12, Hervorhebung N.B.). Während Walsers Spaziergänger die Stille des Waldes mit einer „glücklichen Menschenseele“ assoziiert, vergleicht Jelinek die Ruhe „im Waldinneren“ mit einer glücklichen *Künstlerseele*. Bei dieser Zitatverfremdung handelt es sich weniger um eine Entstellung des Sprachmaterials, als um eine Spezifizierung des Vergleichs, geknüpft an eine Mystifizierung des Künstlers, in dessen Seele es still ist „wie in einem Tempel oder Zauberschloß“.

In ihrer Walser-Hommage präsentiert sich Jelinek nicht als sprachsouveräne Satirikerin, ihr Theatertext ist vielmehr eine „Rede mit fremder Stimme“³⁹. Da Jelinek über Walser nichts sagen kann, „weil er sich selbst sagt“, will sie „ihn selbst sprechen lassen“⁴⁰. Auf diese Weise nimmt sie, im Gegensatz zu ihren ideologiekritischen Texten, keinen Standpunkt *außerhalb*, sondern *innerhalb* der Sprache des jeweiligen Diskurses ein und ‚verdämmert‘ als Autorin hinter ihrem Text.

³² Ebd., S. 71.

³³ Ebd., S. 78.

³⁴ In Walsers „Spaziergang“ heißt es beispielsweise: „In aller Schweigsamkeit ließ da und dort ein Vogel aus liebebreizendem, heiligem Verborgenen seine heitere Stimme vernehmen.“ In: Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Hg. von Jochen Greven. Bd. 3. *Poetenleben. Seeland. Die Rose*. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 209-278, hier S. 231. Jelinek macht aus diesem Hauptsatz eine Relativkonstruktion, wenn sie schreibt: „[...] ein Vogel, der aus liebebreizendem, heiligem Verborgenen seine heitere Stimme vernehmen läßt.“ (ER 19)

³⁵ Vgl. Walser: „Der Spaziergang.“ S. 228, mit ER 22.

³⁶ Vgl. Walser, Robert: „Naturstudie.“ In: ders.: *Das Gesamtwerk*. Bd. 3. S. 186-209, hier S. 198, mit ER 34.

³⁷ Vgl. Walser, Robert: „Das Bild des Vaters.“ In: ders.: *Das Gesamtwerk*. Bd. 3. S. 278-299, hier S. 292, mit ER 18 f.

³⁸ Walser: „Der Spaziergang.“ S. 231.

³⁹ Nagel, Ivan: „Eine Erinnerung an Salzburg 1998, wo der Erzbischof gegen sie predigte, wo ihr Bild vom Festspielhaus abgerissen wurde – und wo sie in Köpfen und Herzen siegte.“ In: *stets das ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch*. Hg. von Brigitte Landes. Berlin: Kulturstiftung des Bundes 2006. S. 9.

⁴⁰ Jelinek: „Unbelehrbar misanthropisch.“ S. 11.

3. „MOMENT BLEIBEN SIE STEHEN“ (ER 9) – JELINEKS WEG ZU ROBERT WALSER

Jelineks Autorschaftskonzept schlägt sich nicht nur im Zitatverfahren, sondern auch in der dramaturgischen Struktur ihres Theatertextes nieder. Das Dramolett ist in zwölf Textpassagen gegliedert und als vielstimmige ‚Sprachfläche‘ konzipiert, die weder ein dramatisches Geschehen noch ausgewiesene Sprechinstanzen kennt. Durch die verwendeten Anredeformen und durch biographische Verweise im Text wird der Leser dazu animiert, die sprechenden Stimmen Walser und Jelinek zuzuordnen. So wird ein Subjekt als „Dichter“ (ER 11) und als „lieber Herr“ (ER 10) angesprochen, das auf einem weihnachtlichen Spaziergang stirbt, nachdem es „dreiundzwanzig Jahre nicht mehr gesprochen hat“ (ER 23). Eine andere Stimme wird als „Schriftstellerin [...] von Rang“ (ER 24) bezeichnet, deren Gedanken „unerfreulich und eigensinnig einen Haufen auf Papier“ setzen, um sich auf „eher unfreundliche Art Geltung zu verschaffen“ (ER 29), Attribute, die Jelinek gern zugewiesen werden.

Von der Möglichkeit ausgehend, die jeweiligen Sprechinstanzen identifizieren zu können, ist im ersten Textabschnitt zunächst die Stimme die Autorin präsent, die den von ihr geschätzten, stumm vorüber gehenden Dichter Walser anspricht. Da sich ihr Gegenüber nicht äußert – die Rede des ersten Abschnitts ist nicht dialogisch gestaltet⁴¹ –, unternimmt das sprechende Subjekt, Jelinek, den Versuch, sich ihm mit Worten zu nähern. Getreu der Auffassung, dass jede fremde Identitätszuschreibung eine gewaltsame Aneignung des Gegenübers bedeutet, verzichtet sie darauf, dem Spaziergänger feste Attribute zuzuweisen. Zum einen betont sie die Subjektivität ihrer Eindrücke, wenn sie etwa konstatiert: „So scheint es mir zumindest.“ (ER 9) Zum anderen geriert sie sich als Fragende, anstatt Walser durch Aussagen auf konkrete Eigenschaften festzulegen. Auch in dem darauf folgenden Textabschnitt schweigt der Dichter. Anstatt die Personenbeschreibung nun zu präzisieren, nimmt Jelinek die ‚Begegnung‘ mit dem Schriftsteller zum Anlass, um Aphorismen über Kunst und Künstler zu formulieren.

Während in den ersten beiden Textabschnitten die Stimme der Autorin zu dominieren scheint, kann die Rede der dritten Passage nicht mehr Jelinek zugeordnet werden. So heißt es im Theatertext: „Egal aus welchem Grund, es kommt, was in mir ist, nicht heraus“ (ER 15), eine Aussage, die weniger auf die Dichterin als auf den in der Psychiatrie verstummten Walser zutrifft. Im Textverlauf erhält die Rede zunehmend dialogischen Charakter. Die Stimmen von Jelinek und Walser setzen sich zueinander in Bezug, indem sie über ihre kunsttheoretischen Positionen, die ästhetischen Produktionsweisen und die Rezeption ihrer Werke reflektieren. Dabei werden einerseits Parallelen gezogen, etwa im Hinblick auf die scharfen Negativurteile der Literaturkritik über die Werke beider Autoren (ER 19 f.), andererseits Unterschiede hervorgehoben. So wird die künstlerische Produktivität der einen Stimme dem literarischen Verstummen der anderen gegenübergestellt, wenn es heißt:

Warum wollen Ihre Gedanken denn nicht mehr heraus? Meine wollen schon [...]. Die sprudeln geradezu siegreich, leider immer am Schluß des Anlasses, da ich in fröhlicher Gesellschaft sitze, und wenn es dann am lustigsten zugeht, erheben sich alle zugleich, um sich zu verabschieden. Und die Ihrigen? Haben sich gerade noch in Sie hineingeschleppt, dort sind sie dann verendet, bevor sie wieder herauskonnten. (ER 20 f.)

Obwohl die Stimmen in einzelnen Textpassagen vermeintlich Jelinek und Walser zugeordnet werden können, erweist sich die Möglichkeit, den Theatertext identifizierbaren Sprechern zuzuweisen, im Stückverlauf als Illusion. Sätze wie „Ich bin nicht in mir zu Hause!“ (ER 29), die sich auf die Subjektkonstitution beziehen, könnten von Jelinek und Walser stammen.

⁴¹ Obwohl Jelineks Theatertext keine Figurenreden kennt, sind viele der Textpassagen, im Sinne Manfred Pfisters, dialogisch gestaltet. Vgl. Manfred Pfister: „Dialogisierung des Monologs.“ In: ders.: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1977 (= Uni-Taschenbücher Bd. 580). S. 184 f.

Das Gleiche gilt für viele der kunsttheoretischen Aphorismen. Eine Sprechinstanz äußert etwa: „Und die Worte, die mir Findling eingefallen sind, habe ich woanders gefunden. Sie behaupteten alle zusammenzugehören.“ (ER 27 f.) Diese Aussage kann zum einen auf Jelineks Zitatverfahren verweisen, zum anderen kann sie sich auf Walsers intertextuelles Produktionsverfahren beziehen. Der Schweizer Schriftsteller hat wie Jelinek seine Erzählstoffe der Trivallliteratur entnommen, pflegte aber auch „Inhalte klassischer Werke zu paraphrasieren und [zu] parodieren“⁴².

In ihrem Theatertext führt Jelinek exemplarisch die Annäherung an einen von ihr geschätzten Dichter vor. Dabei destruiert sie den Mythos von einer stabilen Identität. Durch die inter- und extratextuellen Verweise im Theatertext wird der Leser provoziert, den sprechenden Stimmen eine konkrete Identität zuzuweisen. Da die verschiedenen Stimmen im Textverlauf aber nicht mehr zu entwirren sind, tritt die interne theatrale Kommunikation hinter die externe zurück. Der Dialog zwischen den unterschiedlichen Stimmen wird sekundär; stattdessen wird der Konstruktionscharakter von Identität im äußeren Kommunikationssystem bewusst gemacht. Mit der Destruktion der Vorstellung, dass Identität etwas Kohärentes sei, korreliert die Demontage des modernen Mythos vom Autor. Die Dichterin schreibt sich in ihr Stück ein, indem sie als Sprechinstanz insbesondere in den ersten Textpassagen präsent ist. Im Textverlauf sind die unterschiedlichen Stimmen jedoch nicht mehr zu identifizieren. Die Autorin ‚verdämmt‘ hinter ihrem Text bzw. hinter den entlehnten Walser-Zitaten und wird, wie in *Jelineks Wahl* proklamiert, „selbst zur Sprache“⁴³.

4. „HIER GING ES WIRKLICH UM DIE SUCHE NACH EINEM ZARTEN VERLORENEN VERWANDTEN“⁴⁴ – JOSSI WIELERS INSZENIERUNG DER URAUFFÜHRUNG

Jelineks sprachliche Annäherung an Walser visualisiert zuerst der Schweizer Regisseur Jossi Wieler, der seine Inszenierung in einer psychiatrischen Anstalt ansiedelt. Die von Anna Viebrock gestaltete Bühne ist

[...] eine Mischung aus Aufenthaltsraum und Kantine mit abwaschbaren Wandpaneelen, links zwei Militärspinde, rechts eine Anrichte. Und in der Mitte, jeden Quadratmeter füllend, vier Reihen schwerer Velourfauteuils mit Häkeldecken. Sitzgrabsteine für lebende Tote [...].⁴⁵

Vor der Bühne verläuft ein rampenparalleler Laufsteg, über den zu Beginn der Aufführung drei Walser-Verehrerinnen schreiten, um den verstummen Dichter in der Irrenanstalt aufzusuchen. Die drei Frauen, von Wieler „Sie selbdritt“ genannt, sind als unterschiedliche „Facetten und Schattierungen“⁴⁶ der Autorin Jelinek konzipiert, jede der drei

[...] trägt ein modisches Accessoire der Dichterin [...]: Marlen Dieckhoff die Zöpfe und die Baskenmütze, Ilse Ritter die dunkle Sonnenbrille und die Notebooktasche und Lore Stefanek Ohrenschützer und Designer-Rucksack.⁴⁷

Mit der Rollenbezeichnung „Sie selbdritt“ rekurriert Wieler auf die seit dem Mittelalter bekannte Bildtradition „Anna selbdritt“ – die Darstellung der heiligen Anna mit ihrer Tochter

⁴² Greven, Jochen: „Einer, der immer irgend etwas las“. Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers.“ In: *Robert Walser und die moderne Poetik*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. S. 37-65, hier S. 58. Zum intertextuellen Produktionsverfahren vgl. außerdem: Lemmel, Monika: „Robert Walsers Poetik der Intertextualität.“ In: Ebd., S. 83-102.

⁴³ *Jelineks Wahl*. S. 12.

⁴⁴ Raabke, Tilmann u. Jossi Wieler: „Unsichtbare Familien. Gespenster.“ In: *stets das ihre*. S. 10-14, hier S. 12.

⁴⁵ Müry, Andreas: „Tod in der Sessel-Hölle.“ In: *Der Tagesspiegel* vom 05.08.1998.

⁴⁶ Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 12.

⁴⁷ Müry: „Tod in der Sessel-Hölle.“

Maria und deren Sohn Jesus –, ein Sinnbild für die Mystifizierung von Rollen und Dogmen weiblicher Identität. Mit dieser Rollenbezeichnung verdeutlicht Wieler zum einen, dass er keine Individuen, sondern exemplarische Subjekte vorführt, obwohl die drei Frauen als Personifikation der Dichterin etabliert werden.⁴⁸ Zum anderen ironisiert er die Jelinek-Rezeption kennzeichnende Engführung von Person und Werk und kontrastiert die negative öffentliche Darstellung Jelineks als ‚Nestbeschmutzerin‘ des katholischen Österreichs mit seiner Stilisierung der Autorin zu einer ‚Ikone‘.

In der Anstalt angekommen, wissen die drei Frauen zunächst nicht, welcher der anwesenden Männer der Autor Walser ist. Der Dichter, gespielt von André Jung, will sich nicht zu erkennen geben.

Zunächst ist ihm die Annäherung der drei Frauen unerträglich, die ihn in der Welt seines Schweigens stören und nicht stören sollten. [...] Die drei Frauen haben durchaus ein Bewußtsein davon, daß sie diese Annäherung eigentlich gar nicht versuchen dürfen. Aber sie tun es trotzdem. Wie Kinder.⁴⁹

„Sie selbdritt“ bedrängen den stummen Dichter mit ihren Fragen und ihren Reflexionen über Kunst und Künstler, bis dieser zu sprechen beginnt. Während Walser im Stückverlauf an Kraft gewinnt, verlieren sich die Frauen in der für sie fremden Umgebung.

Nur einer der drei Frauen gelingt das Entkommen aus Walsers Verließ, die andere verschwindet hinter einer Tapetentür und spielt Klavier, die dritte versinkt in einem Sessel [...]. Und während sie in Walsers Raum aufgehen, macht sich André Jung spazierfertig, schnürt die Schuhe und zwängt sich zum Jackett in einen knöchellangen Rock [...]. Gerade wenn ‚Er‘ gehen will, fällt ihm der Hut von der Garderobe und rollt davon wie der Hut auf dem Bild vom toten Robert Walser, der im Schnee zusammengebrochen ist.⁵⁰

In seiner Inszenierung setzt Wieler Jelineks Autorschaftskonzept vom dichterischen Verdämmern in Szene. Obwohl der Regisseur den Theatertext vier Sprechern zuweist, zeigt er keine Individuen. Während die Walser-Figur ihre Identität in der psychiatrischen Anstalt aufgegeben hat, so dass die Frauen den Dichter zunächst nicht identifizieren können, teilt Wieler Jelineks Textpassagen auf drei Frauen auf und präsentiert statt einem kohärenten ein dezentriertes Subjekt.

Wie im Text ist auch in der Inszenierung zunächst die Autorin als „Sie selbdritt“ präsent. Sie zeigt sich auf dem Laufsteg, bevor sie sich dem stummen Dichter im Gespräch anzunähern sucht. Im Gegensatz zum Dramentext, in dem Jelinek ‚verdämmt‘, weil die verschiedenen Stimmen nicht mehr zu identifizieren sind, verschwindet „Sie selbdritt“ im Verlauf der Inszenierung, indem sie sich „in eine zierliche Geistesabwesenheit“ (ER 41) kleidet und in der Psychiatrie verstummt. Im Gegensatz zu den Frauen gewinnt Walser seine Sprache im Gespräch zurück. Indem sich die Autorin Jelinek dem Schriftsteller annähert, gewinnt er an Konturen. Gleichzeitig bleibt die Figur ein Konstrukt der Autorin, was in der Inszenierung dadurch illustriert wird, dass Walser sich in einen langen Rock kleidet, bevor er sich entschließt, die psychiatrische Anstalt über den Laufsteg zu verlassen. Für die theatralische Walser-Figur existiert aber kein Raum außerhalb der Inszenierung. Wenn der Dichter die Bühne verlassen will, fällt sein Hut von der Garderobe, wobei eine Assoziation zu Walsers Totenfoto hergestellt wird.

⁴⁸ Diese These teilt Ivan Nagel. Vgl. Nagel, Ivan: „Lügnerin und Wahr-Sagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek am 17. Oktober 1998.“ In: *Theater heute* 11 (1998). S. 60-63, hier S. 63.

⁴⁹ Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 13.

⁵⁰ Wille, Franz: „Bewegung am Laufsteg. Über künstlerische Ereignisse und konzeptionelle Zusammenhänge in Ivan Nagels erster und einziger Saison als Salzburger Schauspieldirektor, über eine ‚Reise durch Jelineks Kopf‘, Robert Wilsons ‚Dantons Tod‘ und Jossi Wieleers Jelinek-Uraufführung ‚er nicht als er‘.“ In: *Theater heute* 10 (1998). S. 6-11, hier S. 11.

5. RESÜMEE

Bei den Salzburger Festspielen stellt Jelinek ihr Autorschaftskonzept des dichterischen Verdämmerns vor. Die Autorin destruiert neben dem Mythos von einer stabilen, widerspruchsfreien Identität auch die Vorstellung vom Autor als Bezugspunkt der Textinterpretation. Ihre literarischen Vorbilder sind Autoren, die nicht ihr Selbst schreibend zu fixieren suchen, sondern sich auf die Materialität der Sprache konzentrieren. Als ‚Ikone‘ ihrer kunsttheoretischen Position gilt ihr Walser, dem sie ihren Theatertext *er nicht als er* widmet.

Jelineks Autorschaftskonzept manifestiert sich im Stück zum einen im Zitatverfahren. Anstatt durch die Verfremdung von Sprachmaterial vorherrschende Ideologien satirisch zu entlarven, überlässt sich Jelinek der „strukturbildenden Dynamik der Prätexte“⁵¹, die sie affirmativ zitiert. Zum anderen schlägt sich Jelineks Autorschaftskonzept in der dramaturgischen Struktur des Theatertextes nieder. Die Autorin schreibt sich in ihr Stück ein, indem sie als Stimme präsent ist. Da die verschiedenen Stimmen im Stückverlauf aber nicht mehr zu entwirren sind, wird dem Leser der Konstruktionscharakter von Identität und Autorschaft bewusst gemacht. Von Jossi Wieler wird Jelineks kunsttheoretische Position szenisch umgesetzt. Während die drei Frauen die verschiedenen Facetten Jelineks verkörpern und im Irrenhaus ‚verdämmern‘, gewinnt die Walser-Figur durch die sprachliche Annäherung an Plastizität, wird aber als Konstrukt der Autorin vorgeführt.

Jelineks Autorschaftskonzept ist vor dem Hintergrund der Jelinek-Rezeption zu verstehen. Bei kaum einer anderen Schriftstellerin werden Werk und Person so stark miteinander identifiziert. Diese Verknüpfung manifestiert sich nicht nur in zeitgenössischen Inszenierungen, in denen die Autorin als Bildzitat oder in Form von Videoprojektionen Teil des Bühnengeschehens wird, sondern auch in den „fast schon zwangsläufig unreflektierten Reaktionen“⁵² auf ihre Person. So rief Jelineks Einladung zu den Salzburger Festspielen so großen öffentlichen Protest hervor, dass Ivan Nagel, müde von „Salzburgs undurchsichtigen Entscheidungs- und Intrigenstrukturen“⁵³, sein Amt nach nur einer Festivalsaison niederlegte. Bereits Ende 1995 wurde die Autorin auf Wahlplakaten der FPÖ zur ‚Staatsfeindin‘ erklärt; auch mit Hetzkampagnen der konservativen *Kronen Zeitung* sah sich Jelinek regelmäßig konfrontiert. Ihre auf den Festspielen proklamierte Poetik ist als Gegenreaktion auf diese Engführung von Autorin und Werk zu werten. So konstatierte Jelinek 2000 in einem Interview mit Sabine Treude und Günther Hopfgartner: „Mir scheint tatsächlich, daß das ‚Verschwinden‘ die einzige Möglichkeit ist, den beschriebenen Reaktionen zu entgehen [...]“.⁵⁴

⁵¹ Vgl. Anm. 33.

⁵² Vgl. Jelinek: „Ich meine alles ironisch.“ S. 23.

⁵³ Vgl. „Der ewige Anfänger. Ein Gespräch mit Ivan Nagel über Elfriede Jelinek, die Salzburger Festspiele und das Schauspielprogramm dieses Sommers, über internationale Festivals und über 50 Jahre Theaterleidenschaft...“ In: *Theater heute* 7 (1998). S. 13-17, hier S. 13.

⁵⁴ Jelinek: „Ich meine alles ironisch.“ S. 23.

THEATERLEGENDEN PAULA WESSELY IM WERK ELFRIEDE JELINEKS

Urte Helduser

*Philipps-Universität Marburg
Institut für Neuere deutsche Literatur*

Im Jahr 2007 war die Fassade des Wiener Burgtheaters mit Fahnen geschmückt, auf denen Fotos legendärer Inszenierungen aus seiner Geschichte zu sehen waren: Eine dieser Fahnen zeigte die im Jahr 2000 verstorbene Burgschauspielerinnen Paula Wessely in einer Inszenierung von Schnitzlers *Anatol* von 1960, gleich daneben eine weitere Elfriede Jelinek gemeinsam mit Einar Schleef auf der Burgtheater-Bühne stehend, anlässlich Schleefs Inszenierung von Jelineks *Sportstück* am Burgtheater von 1998. Mit dieser ‚Vereinigung‘ von zwei gefeierten, in der Geschichte des Burgtheaters herausragenden Inszenierungen¹ zieht diese PR-Aktion bewusst oder unbewusst einen Schlussstrich unter eine Kontroverse, in der Wessely und Jelinek zu Antipodinnen wurden und in der auch die Institution Burgtheater diskutiert wurde.

In ihrem 1982 erschienenen und 1985 in Bonn uraufgeführten Stück *Burgtheater* hatte Jelinek die Rolle der insbesondere in Österreich gefeierten Paula Wessely in der NS-Filmindustrie in Erinnerung gerufen², was zu heftigen Debatten in der österreichischen Öffentlichkeit führte und Jelinek den Ruf einer „Nestbeschmutzerin“³ eintrug. Eine Aufführung am Burgtheater blieb dem Stück bis heute versagt.

Jelinek lässt in ihrem Stück eine der österreichischen Schauspielerfamilie Wessely-Hörbiger entsprechende Figurenkonstellation auftreten und schildert deren opportunistisches Verhalten im nationalsozialistischen Österreich. Die als „Burgschauspieler und Filmschauspieler“ aufgeführten Figuren, „Käthe“, ihr Mann „Istvan“ und dessen Bruder „Schorsch“ verweisen auf Paula Wessely, Wesselys Mann Attila Hörbiger und dessen Bruder Paul Hörbiger – drei seit den dreißiger Jahren vor allem durch ihre Präsenz in Unterhaltungsfilmen wie auch auf der Theaterbühne bekannte und gefeierte österreichische Schauspieler. Auch zu den drei Dramen-Töchtern „Mitzi“, „Mausi“ und „Putzi“ gibt es ‚reale‘ Pendants – die Töchter Wesselys und Hörbigers, von denen mittlerweile zumindest Christiane Hörbiger ihrer Mutter an medialer Präsenz in nichts mehr nachzustehen scheint.

¹ Dermutz, Klaus: *Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten*. Wien: Deuticke 2005. S. 220 u. 246.

² Jelinek, Elfriede: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 129-189.

³ Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek und Österreich*. Salzburg: Jung und Jung 2002. Während die Veröffentlichung des Stücks in den *manuskripten* 1982 weitgehend ohne Resonanz blieb, kam es drei Jahre später anlässlich der Bonner Uraufführung von *Burgtheater* unter der Regie von Horst Zankl zu einer regelrechten Presse-Kampagne gegen die Autorin und ihr Stück. Vgl. dazu Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996. S. 177-182.

Paula Wessely war zur Zeit des Erscheinens von Jelineks Stück die gefeierte ‚Grande Dame‘ des Burgtheaters und hatte eine über fünfzigjährige Theater- und Filmkarriere hinter sich. Durch Jelineks Stück wurde ihre Hauptrolle in dem nationalsozialistischen Propagandafilm *Heimkehr* (1941) wieder in das öffentliche Bewusstsein gebracht. In dem als Rechtfertigung des deutschen Überfalls auf Polen gedrehten und von den Nazis als „staatspolitisch besonders wertvoll“ prämierten Film, in dem eine Gruppe Wolhyniendeutscher in geradezu atemberaubender Verkehrung der historischen Ereignisse der pogromartigen Verfolgung durch die polnische und jüdische Bevölkerung ausgesetzt ist, schließlich aber durch die einmarschierenden Deutschen befreit und ‚heim ins Reich‘ geholt wird, spricht Wessely u.a. den Satz „Wir kaufen nicht bei Juden“ und hält zudem einen deutschtümelnden Blut-und-Boden-Monolog.⁴ Die von Hitler zur „Staatsschauspielerin“ ernannte Wessely, eine der bestverdienenden Schauspielerinnen der NS-Zeit, die 1938 mit ihrem Mann Attila Hörbiger für den Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland geworben hatte⁵, arbeitete auch nach dem Krieg und ihrer unverzüglich erfolgten Entnazifizierung wieder mit den Regisseuren der Nazipropaganda-Filme – mit Veit Harlan, dem Regisseur von *Jud Süß*, sowie mit dem Regisseur von *Heimkehr*, Gustav von Ucicky – zusammen und drehte mit ihnen nun Unterhaltungsfilme.

Jelinek hat den Zusammenhang zwischen Textfigur und realhistorischer Person in Interviews und Essays bestätigt⁶, aber ebenso darauf hingewiesen, dass es ihr mit *Burgtheater* nicht um ein biografisches Porträt gehe:

Das Stück ist an realen Personen orientiert, die in der Zeit des Faschismus berühmte Schauspieler waren (und es heute genauso wären), aber nicht die Personen als solche sind mir wichtig gewesen, sondern das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten.⁷

Paula Wessely taucht noch in einem weiteren Text Jelineks auf. In „Erlkönigin“, dem ersten Teil der 1999 erschienen „kleinen Trilogie des Todes“ *Macht nichts*, wird eine „berühmte Burgschauspielerin“ als Leiche im Sarg „dreimal um das Burgtheater herumgetragen“⁸. Angespielt wird damit auf ein Ritual, das nach altem Brauch einer verstorbenen „Doyenne“ des Wiener Burgtheaters zusteht. Dieses Amt hatte die – zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Macht nichts* allerdings keineswegs tote – Wessely inne.⁹

Mit „Erlkönigin“ zitiert Jelinek sich selbst – sie nennt diesen Text „sozusagen den Epilog zu meinem Theaterstück ‚Burgtheater‘“ (MN 85) –; zugleich stellt sie damit die Figur Paula Wessely in einen neuen Kontext, indem sie sie in einer personalen Trilogie den Märchenfiguren „Jäger“ und „Schneewittchen“ sowie im dritten Teil dem als Jelineks Vater porträtierten „Wanderer“ gegenüberstellt: „Auch ich plündere also meinen Familienfundus und schenke mir nichts.“ (MN 87)

In der literarischen Auseinandersetzung mit Paula Wessely zeigt sich somit besonders prägnant Jelineks Verfahren des zitierenden Bezugs auf zeithistorische Figuren. Handelt es sich bei Jelineks Stücken einerseits um entpersonalisierte, prototypisch postdramatische Textflächen, in denen die Kohärenz der Figuren – soweit solche im Theatertext überhaupt noch vorgesehen sind – weitgehend aufgehoben und die Figuren als Träger von Handlung

⁴ Vgl. zu Wesselys Rolle in diesem Film: Steiner: *Paula Wessely*. S. 121-127.

⁵ Ebd., S. 105.

⁶ Jelinek, Elfriede: „Paula Wessely.“ In: *Format* vom 15.5.2000; Jelinek, Elfriede u. Pia Janke: „Tragödie und Farce in einem. Interview mit Elfriede Jelinek.“ In: *Der Standard* vom 17.6.2000.

⁷ Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984). S. 14-16, hier S. 16.

⁸ Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. S. 7.

⁹ Vgl. zur Figur Paula Wessely in *Macht nichts* auch: Peřka, Artur: „‚Erlkönigin‘ als ‚Kriegsgewinnlerin‘. Elfriede Jelineks Epilog in der kulturpolitischen Auseinandersetzung mit der ‚Jahrhundertschauspielerin‘.“ In: Jabłkowska, Joanna u. Małgorzata Półroła (Hg.): *Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen*. Łódź: Wyd. Uniw. Łódzkiego 2002. S. 461-475.

demontiert sind, so treten andererseits in den Theatertexten immer wieder zeithistorische Figuren auf.¹⁰

An den Zugangsweisen zur Figur Paula Wessely lässt sich die Entwicklung der jelinekschen Theaterästhetik und die Radikalisierung dieses Verfahrens verfolgen: Bedient sich die Autorin in *Burgtheater* noch der Tradition des österreichischen Volksstücks Johann Nestroys und Ferdinand Raimunds, wobei sie dieses parodierend für ihr eigenes Montage-Theater nutzbar zu machen sucht, ist „Erlkönigin“ als konsequent ‚postdramatische Textfläche‘ monologisch verfasst. Insofern lässt sich von einer konsequenten Weiterführung der Postdramatik sprechen: *Burgtheater* verfügt – trotz Auflösung traditioneller Figuren – über Handlung, die durch Interaktion zustande kommt.¹¹ In „Erlkönigin“ wird Dramenhandlung dagegen konsequent verweigert. Über die Figuren der Trilogie *Macht nichts* stellt Sybille Cramer in ihrer Besprechung fest, diese seien „so real wie nötig und so weit entfernt von jeder personalen Identität wie möglich“¹².

Im Folgenden möchte ich die Spur Paula Wesselys in Jelineks Theatertexten verfolgen und dabei dem Verhältnis von entpersonalisiertem Theatertext und Personenzitat nachgehen. Die beiden „Wessely-Texte“ sollen damit auch als theaterästhetische Selbstreflexion im Hinblick auf Jelineks Plädoyer für ein „anderes Theater“¹³ gelesen werden.

I.

Evelyn Annuß hat darauf hingewiesen, dass es sich bei *Burgtheater* nicht um ein nach dem Muster des Schlüsseldramas dechiffrierbares Personenporträt handelt.¹⁴ Vielmehr ist Jelineks Praxis der Montage aus Foto, Filmtext und (auto-)biografischen Prätexten von zahlreichen Verschiebungen zeitlicher und personeller Art gekennzeichnet.¹⁵ Jelinek montiert in den Zeitraum der Dramenhandlung (1941 und 1945) Episoden aus verschiedenen historischen Phasen, aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, während des Krieges sowie der Nachkriegszeit, und legt den Figuren Zitate verschiedener historischer und filmischer Figuren in den Mund.¹⁶ Die Figur Käthe ist nicht einfach als Paula Wessely zu entschlüsseln – vielmehr taucht sie hier in Form von Zitaten auf: Käthe spricht Sätze, die die Figuren, welche die Schauspielerin Paula Wessely in Filmen und auf der Bühne gespielt hat, sprechen. Dies tun jedoch auch andere Figuren in Jelineks Stück. So wird z.B. der von Wessely in ihrer Rolle als Marie Thomas in *Heimkehr* gesprochene Satz, „Sie wissen doch, wir kaufen nichts bei Juden“, in *Burgtheater* dialektal verfremdet von Schorsch gesprochen: „Seind Sie der Vertreter des Weltjudentums? Mir kaufen nix!“ (BT 145).¹⁷ Vor allem beschreibt die Figur

¹⁰ So z.B. Clara Schumann in *Clara S. Musikalische Tragödie* (1981), Martin Heidegger und Hanna Arendt in *Totenauberg* (1991) oder Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof in *Ulrike Maria Stuart* (2006).

¹¹ Vgl. hierzu auch Caduff, Corina: „Kreuzpunkt Körper. Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab.“ In: Caduff, Corina u. Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln: Böhlau 1996. S. 154-174, hier S. 163.

¹² Cramer, Sibylle: „Lesen Sie mich trotzdem! Aber treten Sie mir nicht zu nahe... *Macht nichts* von Elfriede Jelinek.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 5.2.2000.

¹³ Jelinek, Elfriede: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 141-160.

¹⁴ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 68.

¹⁵ Ebd., S. 114.

¹⁶ Auch „Erlkönigin“ beruht nicht auf historischer Faktentreue: Paula Wessely starb erst ein Jahr später, im Mai 2000. Das von Jelinek antizipierte Ritual, den Sarg mit der Verstorbenen dreimal um das Burgtheater zu tragen, hat nicht stattgefunden, da Wessely es sich testamentarisch verboten hatte. Vgl.: „Abschied von Paula Wessely am 24. Mai.“ In: *Der Standard* vom 17.5.2000.

¹⁷ Vgl. dazu: Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 113.

Käthe sich selbst als eine Schauspielerin, die Rollen spielt, die die Schauspielerin Paula Wessely gespielt hat.

Die Überblendungen von Zitaten verschiedener historischer Phasen verdeutlichen, dass es Jelinek nicht primär um eine biografische Auseinandersetzung mit Wessely und um Kritik von deren immer wieder bagatellisierter Mitwirkung an *Heimkehr*¹⁸ geht. Vielmehr verdeutlicht die Montage von Zitaten aus präfaschistischen „Blut-und-Boden“-Filmen wie *Ernte* (1936), Nazipropaganda- und (Vor- bzw. Nachkriegs-)Kitschfilmen die ästhetischen Kontinuitäten von Faschismus, Unterhaltungskunst und der durch das Burgtheater bis in die 80er Jahre repräsentierten konservativen Hochkultur. In einem Interview benennt Jelinek diese Kontinuität in der Schauspielästhetik Wesselys:

Ich habe Paula Wessely nie für eine große Schauspielerin gehalten. Sie hat nur einen Ton gehabt, und besonders mißfallen hat mir ihr prononciertes Natürlichsein, das nicht aus der Brecht-Tradition kam, aus der Durchdringung eines Inhalts, sondern es war eine Art Natürlichkeitsschleim, den sie über ihr Spielen breitete.¹⁹

Jelinek formuliert damit eine kritische Gegenposition zu den stereotypen Beschwörungen der schauspielerischen ‚Natürlichkeit‘ und ‚Authentizität‘ Wesselys, die seit den Anfängen der Schauspielerin bis über ihren Tod hinaus in zahllosen Verehrungsbekundungen immer wiederkehren und die Legendenbildungen über „die Wessely“ bestimmen.²⁰ Wenn Jelinek die „Erbkönigin“ feststellen lässt, „so natürlich habe ich gespielt“ (MN 18), wird ‚Natürlichkeit‘ als Artefakt des Wessely-Mythos kenntlich gemacht. Als Repräsentantin schauspielerischer ‚Natürlichkeit‘ vertritt Wessely beispielhaft ein ästhetisches Konzept, auf dessen Kritik sich Jelineks literarische Arbeiten immer wieder richten. Mit dem Begriff „Natürlichkeitsschleim“ zitiert Jelinek ihren eigenen, inzwischen dreißig Jahre alten Essay „Die endlose

¹⁸ Jelinek richtet sich gegen die Verharmlosungsstrategien der drei Schauspieler: „Es geht dabei um diejenigen, die sich rechtzeitig aus der Geschichte herausgestohlen haben und denen es gelungen ist, sich als Unschuldige vor der Welt zu präsentieren. Es geht um die Verlogenen, die sich selber freisprechen.“ Jelinek, Elfriede: „Im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer.“ In: dies., Jutta Henrich u. Adolf-Ernst Meyer (Hg.): *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Klein 1988. S. 7-74, hier S. 47, Anm. 21, zit. nach: Breuer, Ingo: *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln u.a.: Böhlau 2004. S. 404, Anm. 29.

¹⁹ Jelinek: „Paula Wessely.“

²⁰ „Wunderbare Paula Wessely. Wie natürlich und groß“, notiert 1934 Joseph Goebbels in sein Tagebuch. Zit. nach: Schmidt, Colette: „Wohlklang aus der Regentonne.“ In: *Der Standard* vom 4.5.2005. Wie ungebrochen die Verklärung Wesselys auch nach der durch Jelineks Theaterstück ausgelösten Diskussion um ihre Mitwirkung in *Heimkehr* anhielt, zeigt die Berichterstattung seit dem Tod der Schauspielerin. Vgl. z.B. den Bericht über eine Wessely-Gedenk-Soiree: Hilpold, Stephan: „Theatergöttinnen unter sich.“ In: *Der Standard* vom 15.11.2000. Ihre Verehrung für Wessely bekunden in der 2007 im TV-Sender 3sat ausgestrahlten Dokumentation mit dem Titel *Die Kunst der Zwischentöne* ehemalige Kollegen von André Heller bis Claus Peymann. Für die Enkelgeneration erging sich auch der 60 Jahre jüngere, mittlerweile als Mitverfasser der ersten Jelinek-Biografie in der Debatte verortete Roland Koberg anlässlich des 90. Geburtstags der „Natuschauspielerin“ Paula Wessely in Lobeshymnen (Koberg, Roland: „Man enttäuscht sein Publikum nicht. Zum 90. Geburtstag der großen österreichischen Schauspielerin Paula Wessely.“ In: *Berliner Zeitung* vom 20.1.1997). Diese Sicht führt Koberg und seine Mitautorin Verena Mayer in ihrer Jelinek-Biografie zur Deutung von *Burgtheater* als Abarbeitung der Autorin an der eigenen Mutter, die der gleichen Generation wie Wessely angehöre – eine jeglicher Anhaltspunkte oder Belege entbehrende Interpretation (Koberg, Roland u. Verena Mayer: *Elfriede Jelinek*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 138). Dass Jelinek ihre eigene Familiengeschichte aus ganz anderer Perspektive mit der Wesselys überblendet, verdeutlicht die Trilogie *Macht nichts*, in der Wessely mit dem als „Wanderer“ auftretenden Vater der Autorin konfrontiert wird, was hier explizit als Gegenüberstellung von Täterin und Opfer benannt wird (MN 87). In einer anlässlich des hundertsten Geburtstags Wesselys vom österreichischen Theatermuseum in Wien gestalteten Ausstellung, die vom Anspruch einer kritischen Würdigung gekennzeichnet ist, wird der Authentizitätsmythos in seiner Ambivalenz kenntlich, attestiert doch der Titel – *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer Selbst* – der Schauspielerin eine persönliche Identität auch mit den von ihr verkörperten faschistischen Figuren (vgl. den zur Ausstellung erschienen Katalog, hg. v. Kurt Ifkovits. Wien: Christian Brandstätter 2007).

Unschuldigkeit“ (1970) und ihre dort formulierte Kritik an der (trivialen) Unterhaltungskultur der „familiensendungen“ und „unterhaltungssendungen“²¹. Wessely verkörpert als Person den ‚Trivialmythos‘ Natur, wie Jelinek mit Bezug auf Roland Barthes’ Mythentheorie selbst betont: „Dieser Natürlichkeitswahn, der etwas Künstliches in Natur verwandeln will, liegt auf einer Linie mit der Naturhaftigkeit der Geburt in Blut und Boden des Vaterlandes.“²²

Die Dekonstruktion von Natürlichkeit wird bereits in *Burgtheater* durch den konsequenten „Anti-Illusionismus“²³ vollzogen, der in diametralem Gegensatz zur Ästhetik der Einfühlung und Authentizität steht. Jegliche Form der Einfühlung wird in *Burgtheater* schon durch die verfremdende Sprache verhindert. So gibt es keine Identität von Sprechen und Handeln, keine Dialoge im herkömmlichen Sinn, sondern es werden Zitate verfremdend montiert. Die Berufung der Schauspieler auf Authentizität und Natürlichkeit wird selbst als Ideologie erkennbar. Dies zeigt sich besonders eindrücklich an einer Szene, in der Käthe und Istvan den „Burgtheaterzwerg“ entdecken, den die Hausangestellte Resi während des Kriegs versteckt hatte, um ihn vor dem NS-„Euthanasie“-Programm zu retten. Beim Anblick des Zwergs ruft Käthe aus:

Meine Kunst gilt vielmehr dem ewigen und einfachsten Menschlichen. Dem großen Gemeinschaftserlebnis. Ich verabscheue alles Künstliche und Gemachte wie dies zu klein geratene Wesen hier. (BT 168)

Barthes’ Mythentheorie folgend, die den Trivialmythos als Naturalisierung des Künstlichen und ‚Gemachten‘ bestimmt²⁴, vertauscht Käthe Künstliches und Natürliches – allerdings in umgekehrter Richtung: Das „Künstliche“ wird zum pejorativen Begriff einer vermeintlich auf ‚Organizität‘ und ‚Natur‘ setzenden Ästhetik, deren Naturbegriff sich jedoch selbst als ideologisches Konstrukt mit ausschließender Funktion erweist: In vermeintlich dialektaler Verniedlichung wird der „Kretin“ (BT 168) zum „Unnatürl“ (BT 169).

Mit der Figur des „Burgtheaterzwergs“ greift Jelinek auf ein traditionelles, in der Tradition des Volkstheaters, der *Commedia dell’arte* und des Grotesken stehendes Moment zurück, dessen Zurückdrängung durch die aufklärerische Theaterreform im 18. Jahrhundert ebenfalls mit der Dichotomie von künstlich versus natürlich verknüpft ist: Die ‚Verbannung‘ des Harlekins von der Bühne ist Teil der Theaterreform Gottscheds und Karoline Neubers zur Durchsetzung eines ‚regelhaften‘, mimetischen Theaters. Bereits hier wird dem ‚entstellten Körper‘ die Natürlichkeit abgesprochen:

Laß dir keinen Harlekin ans Herz gewachsen seyn. Die Natur hat ihn nicht gegeben, wenn sie gleich viele Harlekine erhält, und wider annimmt; Indessen erschrickt sie vor ihm, als vor einer Misgebuhr. Sie zeigt ihn, zu ihrer Betrübnis, in der Gestalt, wie er ist, daß du sehen solst, was sie an ihm ertragen muß, und beschämest dich mit ihm, daß du siehest, was du an ihm geliebet hast.²⁵

²¹ Jelinek, Elfriede: „Die endlose Unschuldigkeit.“ In: dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel – Essay*. Schwäbisch: Galerie Verlag 1980. S. 49-82. Zu Jelineks Auseinandersetzung mit Barthes’ Mythentheorie vgl. vor allem Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 8 ff. Annuß’ Kritik (Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 15 f.) an den von der Trivialmythentheorie ausgehenden Deutungen als ‚ideologiekritischen Reduktionen‘ der Texte Jelineks erkennt die anhaltende Bedeutung dieses Ansatzes bei Jelinek, die sich schon im Selbstzitat aus dem Jahr 2000 und der damit verbundenen erneuten Bezugnahme auf Barthes’ Trivialmythentheorie bekundet.

²² Jelinek: „Paula Wessely.“

²³ Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok. Elfriede Jelineks ‚Burgtheater. Posse mit Gesang‘.“ In: *Maske und Kothurn* 2 (2004), Jg. 50. S. 43-60, hier S. 46.

²⁴ Vgl. hierzu Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

²⁵ Neuber, Friederike Caroline: *Die von der Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspiel-Kunst*. Lübeck: Christian Henrich Willers 1736. S. 7. Zit. nach Finkbeiner, Markus (Hg.): *Deutsche Dramen von Hans Sachs bis Arthur Schnitzler*. CD-Rom, Berlin 2004 (= Digitale Bibliothek, Bd. 95). S. 47269.

Der von der Neuberin vertriebene Harlekin wird von Jelinek als allegorische Figur wieder eingeführt: Der „Burgtheaterzwerg“ verkörpert Jelineks antimimetisches, auf ‚Künstlichkeit‘ abzielendes Verfahren der Groteske. Das Prinzip der holzschnittartigen ‚Vergrößerung‘ wird hier in Umkehrung auf die Spitze getrieben²⁶:

Ich hab aber eine Groteske geschrieben und hab die Millionen aus rassischen oder politischen Gründen Vernichteten durch einen Zwerg repräsentieren lassen, also verkleinert statt vergrößert.²⁷

Bei Jelinek entfaltet sich dieser Traditionsbezug zum makabren Geschehen. Indem sie den Zwerg als sexualisierte ‚Rumpelstilzchenfigur‘, darstellt, die die Tochter Mitzi zu vergewaltigen droht, zitiert sie die rassistischen Legenden der ‚Blutschande‘, wie sie auch im Film *Heimkehr* auftauchen: „Mitzi: Dieser häßliche Genußzwerg will mich mißbrauchen wie man ein deutsches Mädel nicht vergenüßspechteln darf.“ (BT 179) Auf seine Rettung vor der drohenden Auslieferung an die Nazis kann der Zwerg nur hoffen, weil das Schauspielerpaar sich angesichts des bevorstehenden Kriegsendes als dessen Retter ausgeben will, um so die eigene Entnazifizierung vorzubereiten:

Hörst, Resi, du werdest auf Anfrage bezeigen, daß der Zwerg von uns persénlich vor der Eithanasie vasteckt wurde. Viele Jahre long, die ins Lond gegongen sind. Dieser Zwerg muß schlußendlich unseren unieberlegten Polenfüm wettmochen. (BT 172 f.)²⁸

In der Figur des Zwerges wird in *Burgtheater* der Zusammenhang zwischen der Ästhetisierung des Natürlichen und der faschistischen Gewalt veranschaulicht: Die Ideologie der Natürlichkeit wird in ihren gewalttätigen biopolitischen Konsequenzen vorgeführt. Bereits im ersten Teil des Dramas wird auf das NS-‚Euthanasie‘-Programm angespielt: „Mir treten in einer Sondervorstellung vor die zurückgebliebenen Kinder in Glanzing auf. Damits a letzte Fraid haben! Bevurs abgspritzt wern.“ (BT 151)

In der Regieanweisung schlägt die Autorin vor, die Rolle des „Burgtheaterzwergs“ mit „Fritz Hackl [sic!]“²⁹ zu besetzen (BT 130) – mit einem Burgschauspielerkollegen der Wessely-Hörbiger-Familie, der unter anderem mit Paul Hörbiger mehrfach gemeinsam auf der Bühne stand.³⁰ Zur Entstehungszeit von *Burgtheater* fungierte Hackl tatsächlich als „Theaterzwerg“ am Burgtheater; außerdem war der Schauspieler vor allem in der Rolle des Bebra aus Volker Schlöndorffs Verfilmung von Günter Grass’ Roman *Die Blechtrommel* (1979) bekannt. Auch hier spielt Hackl einen Kleinwüchsigen, der vor der nationalsozialistischen „Euthanasie“ auf der Flucht ist. Hackl ist in *Burgtheater* die einzige namentlich benannte zeithistorische Figur. Mit der Nennung von Hackl – nicht als Bühnenfigur, sondern als Besetzungsvorschlag – überträgt Jelinek ihr Verfahren des Personenzitats auch auf die Ebene des Dramaturgischen. Im Verweis auf Hackl als „Theaterzwerg“ verbinden sich intermediales Zitat, der Rekurs auf die Institution Burgtheater sowie die physische Präsenz des ‚devianten Körpers‘ auf der Bühne. Die von Käthe vertretene ästhetische Ideologie der Natürlichkeit wird nicht nur diskursiv als Korrelat der faschistischen Normalitätskonstruktion und der von ihr ausgehenden Gewalt erkennbar, sie wird darüber hinaus auch mit der Realität körperlicher ‚Abweichung‘ konfrontiert. Die postdramatische

²⁶ Vgl. Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“

²⁷ Jelinek in einem Interview. In: Palm, Kurt (Hg.): *Burgtheater. Zwölfeläuten. Blut. Besuchszeit. Vier österreichische Stücke*. Berlin: Henschel 1986. S. 227-233, hier S. 231.

²⁸ Auch in *Macht nichts* werden NS-Vernichtungspolitik und Unterhaltungsindustrie überblendet. Hier erinnert sich die Schauspielerin: „Na, ich habe schon größere Ereignisse erlebt. Meine Premieren in Anwesenheit der höchsten Uniformierten, diese Vormieter der Ewigkeit. Leute mit Armbinden, Ordner, die den Schlüssel zu dieser Ewigkeit hatten und Millionen durchwinkten.“ (MN 7)

²⁹ Der Nachname Hackl wird – anders als in *Burgtheater* – ohne „ck“ geschrieben.

³⁰ Z.B. in Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* (1970), in Grillparzers *Weh dem der lügt* (1971) und 1972 in Shakespeares *Die Komödie der Irrungen* am Akademietheater. Vgl. Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. Wien: Ueberreuter 1979. S. 785 f., 792 u. 795.

Theaterpraxis, die den Schauspielerkörper nicht mehr als ‚leeres‘ Vehikel des Textsinns betrachtet, sondern ihn in seiner Materialität auf der Bühne ausstellt³¹, wird so von Jelinek in den Theatertext selbst hineingeholt.

Über das Personenzitat wird bereits hier die Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit des Schauspielers gelenkt; ein Thema, das, wie im Folgenden gezeigt werden soll, anhand der Figur Käthe beziehungsweise der „Erlkönigin“ weiterverfolgt wird.

II.

„ich tue nichts als brocken hinwerfen oder tritte austeilen.“ Diese Charakterisierung des eigenen Schreibverfahrens aus Jelineks frühem Essay „Die endlose Unschuldigkeit“³² weist auf die Bildlichkeit voraus, die Jelinek in ihren beiden Wessely-Texten evoziert beziehungsweise in Figurenhandlung übersetzt: In *Burgtheater* ist das Austeilen von Tritten eine Hauptaktivität der Schauspielerfiguren; in „Erlkönigin“ wirft die Schauspielerin ihrem Publikum Fleischbrocken zu, die sie aus ihrem eigenen Körper schneidet.

In beiden Texten, *Burgtheater* und „Erlkönigin“ wird die durch Wessely verkörperte Unterhaltungsästhetik mit der nationalsozialistischen Gewalt konfrontiert. Dies geschieht nicht nur durch die Thematisierung der Vernichtung, sondern auch auf der Ebene der Bühnenhandlung. Im Zentrum des gewalttätigen Bühnengeschehens steht die Schauspielerinnenfigur Käthe. In *Burgtheater* kommt es in Übersteigerung von volkstheatralen Hanswurst-Szenen zu regelrechten Gewaltorgien.³³ Aufschlussreich sind die in solchen Gewaltszenen vermittelten Bilder destrukturierter Körper. Hierbei handelt es sich zum einen um den Körper Käthes, zum anderen um den allegorisch konzipierten Körper des Alpenkönigs.

Käthe ist zunächst selbst Akteurin der Gewalt gegen ihre Familie: Sie schlägt ihre Töchter geradezu heimtückisch und böse, teilt Ohrfeigen (BT 136, 146) und „Arschtritte“ aus (BT 140), bewirft die Hausangestellte Resi mit Essen (BT 141), droht ihr Schläge mit dem Gürtel an (152), zertrampelt das für die Töchter bestimmte Gebäck vor deren Augen (152), „malträtirt“, „tritt“ und „zwickt“ (BT 152), tritt Istvan zwischen die Beine (BT 153), verbrüht die Kinder mit heißem Wasser (BT 153), überschüttet schließlich im zweiten Teil Mitzi mit Benzin und versucht sie in den brennenden Kamin zu stoßen (BT 175).

Im zweiten, 1945 spielenden Teil wird Käthes Körper selbst zunehmend zu einer Angriffsfläche für Gewalt: Käthe wird von Istvan und Schorsch geschlagen – wenn sie nicht pariert, d.h. wenn sie als ‚Unbelehrbare‘ durch ihr Handeln die opportunistische Entnazifizierungs-Strategie der Brüder zu torpedieren droht. So entweichen ihr Sätze aus dem *Heimkehr*-Monolog³⁴, oder ihr droht das Wort „Auschwitz“ ‚herauszurutschen‘ (BT 15).

³¹ Vgl. zum „devianten Körper“ auf der Theaterbühne: Lehmann, Hans Thies: *Das postdramatische Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 163.

³² Jelinek: „Die endlose Unschuldigkeit.“ S. 49.

³³ Vgl. hierzu: Finney, Gail: „The politics of violence on the comic stage: Elfriede Jelinek’s *Burgtheater*.“ In: Cocalis, Susan L., Ferrel Rose u. Karin Obermeier (Hg.): *Thalia's daughters: German women dramatists from the eighteenth century to the present*. Tübingen: Francke 1996. S. 239-251.

³⁴ Von Istvan wird ihr auf den Mund gehauen, wenn sie gegenüber dem Zwerg Sätze aus ihrem berühmten Monolog in *Heimkehr* spricht: „In Deutschland sind sie jetzt nicht mehr schwach.“ (BT 186) Diese Szene liest sich wie eine Parodie zu einem 1971 geführten Interview André Müllers mit Wessely, in dem diese sich nur andeutungsweise zu ihrer Beteiligung an *Heimkehr* äußert und ihr Unbehagen gegenüber Interviews aufgrund der Möglichkeit entlarvender Äußerungen zum Ausdruck bringt. Darin heißt es „Sie [=Wessely] schlägt sich mit der Hand auf den Mund. ‚Ich hab‘ mich nicht gern, wenn ich so drauflosrede.“ Müller, André: „Paula Wessely.“ In: *Österreicher(innen). Gespräche*. Wien, München: Bibliothek der Provinz 1994. S. 299-319, hier S. 318.

Schließlich kulminiert die Gewalt in Käthes Autoaggressivität: Sie unternimmt – offensichtlich angesichts der deutschen Niederlage – mehrere eher halbherzig anmutende Selbstmordversuche: Sie versucht, sich mit einem Seidentuch zu erwürgen (BT 164) oder „sich die Pulsadern durchzubeißen“; sie nimmt Gift (BT 167), stößt sich einen Brieföffner in die Brust (BT 172), versucht sich mit einem „Polsterüberzug“ („kein Plastiksack – leider“, BT 183) zu ersticken und sticht sich schließlich mit der Schere in die Brust (BT 186). Das mit der Schauspielkunst Paula Wesselys verbundene Bild des weiblichen Opfers materialisiert sich in diesen Bildern in körperlicher Konkretion. Das Schlussbild von *Burgtheater* präsentiert den blutenden Körper Käthes, umstellt von den übrigen Figuren, die ihre „Wortsymphonie“ (BT 188), eine Mischung aus dialektalem Heimatkitsch und Nazi-Jargon sprechen und schließlich um den „still blute[nden]“ (BT 188) Körper Käthes herumtanzen. Der Körper der Schauspielerin Käthe, deren Rollenfach die weibliche Opfergabe bildete, wird so zum geopfert – allegorischen – Leib.

Als zweiter allegorischer Körper erscheint in *Burgtheater* die Figur des Alpenkönigs im allegorischen Zwischenspiel. Auch er wird zum Austragungsort von Gewalt. Der plötzlich in einer Gondel von der Decke herabsteigende Alpenkönig ist eine Art Zauberwesen, dessen gesamter Körper bandagiert ist, so dass er laut Regieanweisung aussieht wie eine „ägyptische Mumie“, aber auch wie ein (Kriegs-?) „Invalide“ (BT 143). Der auf die Titelfigur von Raimunds Volkstheaterstück verweisende Alpenkönig repräsentiert eine Art österreichisches Kulturgut, bzw. die ‚versehrte‘ Nation Österreich. Von Istvan, Schorsch und Käthe wird er als „Ausländer“ und „Vertreter des Weltjudentums“ (BT 145) beschimpft; seine Bitten um Unterstützung für die österreichischen Widerstandskämpfer werden mit Schlägen und Prügel beantwortet. Käthe, Istvan und Schorsch machen sich ein „Gspäß“, „a Hetz“ (BT 147, vgl. 181).

Istvan und Käthe schlagen ernsthaft und immer heftiger auf den Alpenkönig ein, der beginnt jetzt, Körperteile zu verstreuen um sich her. Kleidungsstücke lösen sich von ihm. Ein Arm löst sich jetzt. Teile seines Gesichts ebenfalls. (Maske!) Das Zeug fällt zu Boden. Während Istvan und Käthe den Alpenkönig demonstrieren, tanzt Schorsch mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, Schorsch singt dazu.

[...]

Der König torkelt, es löst sich aus seinem Armstumpf – oder sonstwo vom Körper – eine endlose weiße Binde Verbandszeug, die stark blutbefleckt ist. Im folgenden wird der Alpenkönig von den Brüdern und Käthe so heftig herumgestoßen, daß sich die blutige Binde immer mehr abwickelt und auf der Bühne überall herumliegt. (BT 147)

Die Szene trägt deutliche Züge eines Pogroms. Während die drei Schauspielerfiguren auf den Alpenkönig einschlagen, haben sie einen Lachkrampf; die doppelte Bedeutung des Wortes „Hetz“ wird eindrücklich vorgeführt. Schließlich werden die letzten „Menschenreste“ (BT 149) von Resi aufgelesen und in Packpapier verpackt. Mit dem Besen wird das Verbandszeug zusammengekehrt.

In *Burgtheater* wird also an zwei Figuren eine Körperdestruktion vorgeführt, deren Leichenbilder sich sinnbildlich lesen lassen: am allegorischen Körper des Alpenkönigs, in dessen Zerstückelung die faschistische Gewalt versinnbildlicht wird, und an Käthe. Käthe erscheint schon in *Burgtheater* als die Untote, als die Jelinek in ihrer Nachbemerkung zu *Macht nichts* die Burgschauspielerin beschreibt: „weil sie eben nicht totzukriegen ist und daher einfach immer weiterredet.“ (MN 84)

Das Motiv der Körperzerstückelung wird in *Macht nichts* wieder aufgegriffen. Der allegorische Körper der ‚untoten‘ Käthe taucht hier wieder auf: als Leiche im Sarg, die ihren eigenen Körper zerstückelt:

Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen ihr überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum. (MN 7)

Die grotesk-makabre Leichenfledderei kann als Zitat und Fortsetzung der Selbstdestruktion Käthes im zweiten Teil von *Burgtheater* gesehen werden. Die suizidale Entleibung wird nun in bildlicher Konkretion fortgesetzt. Fortgesetzt wird mit diesem Bild zudem das Opfer-Bild, das mit der Schauspielerin Wessely verknüpft ist: Die noch als Leiche begehrte Schauspielerin verschenkt sich mit Haut und Haaren an ihr Publikum. Mehrfach wird die Metaphorik des Fleischverteilens aufgerufen (z.B. MN 13, 17). Die Überblendung von Gewaltopfer und Schauspielopfer verweist auf die Verwechslung von Täter und Opfer, die bereits in *Burgtheater* thematisiert wurde.

In sprachspielerischem Doppelsinn sagt die ‚Stücke‘ ihres eigenen Körpers verteilende „Erkönigin“: „Bitte, gebe ich Ihnen halt doch ein Stück von mir, als wärs ein Stück von mir.“ (MN 13) Hier werden verschiedene Bedeutungsebenen aufgerufen: Das doppelte Zitat („Als wär’s ein Stück von mir“) verweist zum einen auf den toten Soldatenkörper aus Ludwig Uhlands „Ich hatt’ einen Kameraden“, zum anderen auf Carl Zuckmayers Autobiografie, für die Uhlands Liedzeile den Titel stiftete und in der Paula Wessely als ‚verzaubernde‘ ‚unpolitische‘ Schauspielerin dargestellt wird.³⁵ Die Mehrdeutigkeit von ‚Fleischstück‘ und ‚Theaterstück‘, die hier sprachspielerisch eingesetzt wird, wird zugleich in der Bühnenhandlung konkretisiert – im Austeilen von Fleischstücken durch die „Burgschauspielerin“.

Auch der zweite zerstückelte Körper aus *Burgtheater* geht in das Bild der Leiche im Sarg ein. Das Bild der aus dem eigenen Körper Fleischstücke herausreißenden und dem Publikum zuwerfenden Erkönigin zitiert nämlich zugleich die Zerstückelung des „Alpenkönigs“ in *Burgtheater*: Dort „reißt [Schorsch] Stücke aus dem Alpenkönig heraus und wirft sie wie abgenagte Knochen hinter sich“ (BT 149).

Durch die Überblendung von „Alpenkönig“ und „Erkönigin“ im Bild des Fleischverteilens wird die Vertauschung von Opfer und Täter/in aufgerufen, die Jelinek in ihrer Nachbemerkung zu *Macht nichts* noch einmal thematisiert: Die „Täterin [...], die eigentlich nie eine sein wollte (aber dann war es doch schön dazugehören!)“ (MN 87), gehört zu den Personen, „die sich Opferrollen, die bisher nie sonderlich beliebt waren, aber inzwischen eben deutlich im Kurs gestiegen sind, nun nachträglich sozusagen auf den Leib geschrieben haben“ (MN 89).

III.

In „Erkönigin“ setzt Jelinek die in *Burgtheater* begonnene theaterästhetische Selbstreflexion fort. Die Absage an die ‚Natürlichkeit‘ wird in der Demontage des Schauspielerinnenkörpers radikalisiert. Die Zerstückelung der Leiche inszeniert als Bild den Übergang vom natürlichen, kreatürlichen Körper – der in *Burgtheater* nicht zuletzt anhand der Zwergfigur aufgerufen wird – in einen allegorischen. An die Stelle der handelnden Figur, deren Reste gewissermaßen in *Burgtheater* noch nutzbar gemacht werden, tritt die allegorische Personifikation, deren Repräsentationsfunktion durch die Zerstückelung jedoch dementiert wird. Stellt, wie Erika Fischer-Lichte schreibt, „[d]er Körper des Schauspielers [...] sozusagen die Bedingung der Möglichkeit von Theater dar“³⁶, so wird mit der auf der Bühne vollzogenen Selbst-Entleibung der Schauspielerin die Repräsentationsfunktion des Schauspielerkörpers, die auf einen integrierten, geschlossenen Körper angewiesen ist, verworfen. Zugleich wird damit die

³⁵ Zuckmayer berichtet vom „unwiderstehlichen Zauber“ einer Theaterprobe mit „Wiens besten Schauspielern“, u.a. Paula Wessely und Attila Hörbiger im Theater in der Josefstadt am 11. März 1938, dem Tag des Einmarschs deutscher Truppen in Österreich, als einem Erlebnis, „das nichts mit der Politik zu tun hatte“. Zuckmayer, Carl: *Als wär’s ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1976. S. 60.

³⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters I*. Tübingen: 1983. S. 98.

Möglichkeit von Theater im traditionellen Sinn in Frage gestellt. Die Demontage des Schauspielerinnenkörpers und damit zugleich des Schauspielerinnen-Mythos, wie er an die Person Paula Wesselys geknüpft ist, bildet die Voraussetzung für ein ‚anderes Theater‘. Die paradoxe Anweisung in der „Nachbemerkung“ zur *Trilogie des Todes* lautet somit: „Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung. Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf.“ (MN 85)

JELINEKS ‚BERGSTÜCKE‘ – EIN NEUER MYTHOS?

Wolfgang Straub

Institut für Germanistik
Universität Wien

„Was ist der Mensch neben einem Berg?“ fiel es ihm plötzlich ein, und dieser Gedanke ergriff ihn sehr. „Ein großes Nichts ist der Mensch neben dem Berg.“¹

Die im Folgenden vorgenommene Bündelung von Elfriede Jelineks *Totenauberg*, *In den Alpen* und *Das Werk* zu ‚Bergstücken‘ ist ebenso willkürlich und etwas salopp wie die hypothetische Frage nach einer eventuellen mythischen Novität in diesen Werken. Jelinek stellt diese drei Dramen bewusst in eine alpine Umgebung, wobei Berge in *Totenauberg* nur Kulisse bzw. Staffage sind; erst in den beiden ‚Kaprun-Stücken‘ wird der Berg zu einem genuinen Element. Jelinek hat kein Interesse am Alpinen an sich, sie ist weit entfernt von ‚Berg-Literatur‘ – wobei der weibliche Blick eine große Rolle spielt, denn die herkömmliche Bergliteratur stammt durchgehend von Männern; der Berg war parallel zur Geschichte des Alpinismus ein Bewährungsplatz der Heroen. Spätestens seit den Erzählungen von der Kriegsfront in den Südtiroler Dolomiten wurden Krieg und der Mensch am Berg oft in eins gesetzt.

Die Folie der männlichen Bergliteratur ist eine der drei Spuren, die dieser Aufsatz verfolgen wird. Die zweite Spur führt zur Literatur um die Errichtung des Kraftwerks Kaprun, die Jelinek besonders in *Das Werk* als eine der Textflächen ausbreitet bzw. mitdenkt. Es gibt wohl wenige Orte, die stärker mythisch geprägt sind als der Berg, der Sitz der Götter, und in Österreich wurde die Bändigung der Bergnatur mit den Betonmassen des Kraftwerks Kaprun so intensiv mythisch aufgeladen wie wenig sonst. Der dritte Teil des Aufsatzes fragt, wie Jelinek mit diesen mythischen Vorgaben umgeht. Bislang dominierten die Begriffe „Demythisierung“, „Mythenzertrümmerung“², „Entmythologisierungsarbeit“³, „Mythen-„Entschleierung“⁴, „demystification“⁵ und „Dekonstruktion des Mythos“⁶ die

¹ Horváth, Ödön von: *Der ewige Spießer. Erbaulicher Roman in drei Teilen*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 127-275, hier S. 162.

² Brunner, Maria E.: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried: ars una 1997.

³ Doll, Annette: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart: MP – Verlag für Wissenschaft und Forschung 1994. S. 37.

⁴ Gürtler, Christa: „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität.“ In: dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 120-134.

⁵ Fiddler, Allyson: „Nature and ‚Heimat‘. Demystification of the ‚Alpenrepublik‘.“ In: dies.: *Rewriting Reality. An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford, Providence: Berg 1994. S. 99-125.

⁶ Szczepaniak, Monika: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften; 1695).

Sekundärliteratur. Gibt es in den ‚Bergstücken‘ aber auch Mythisierungen bzw. Mythos-Spuren oder gar einen ‚neuen Mythos‘?

1. BERGMYTHOS

Elfriede Jelinek schreibt in der „Nachbemerkung“ zu *In den Alpen*, sie habe in dieses Stück Zitate „aus Originaltexten des frühen Alpinismus“ eingebaut, um das Gebirge als Ort des Ausschlusses kenntlich zu machen.⁷ Die Berge standen nur wenigen zur Verfügung, wurden früher nur von wenigen aufgesucht – Jelinek parallelisiert die Verbannung vom Berg mit dem Ausschluss der Juden aus alpinen Vereinen ab den 20er Jahren, was über Einschübe aus Celans *Gespräch im Gebirg* geschieht. Hinter Celan steht Büchners *Lenz* – Jelinek spannt einen sehr weiten intertextuellen Bogen.

Alpinistische Texte – gerade die der Pionierzeit, auf die sich Jelinek bezieht – sind von zwei Konstituenten bestimmt: vom Kampf und von dem Erhabenen. Erfahrungsberichte von Bergsteigern greifen auf feststehende Sprachbilder zurück: Bis in die Gegenwart durchzieht die triviale Bergliteratur ein mehr oder weniger starker Dunst des ‚Erhabenen‘, wobei vom philosophischen Begriff Burkes, Kants oder Schillers nur noch eine Hülse übrig blieb. Erhabenheit steht meist in der Nähe von Männlichkeit; Bergliteratur ist wie der Alpinismus eine rein männliche Domäne, wobei der Berg gerne mit dem Weiblichen gleichgesetzt wird, das es zu erobern gilt. Der Berg wird gerne als Physis beschrieben, womit sich das Pathos, das in die Gebirgslandschaft gelegt wird, auf die Physis des Bergsteigers überträgt: Dieser wird zum Heroen.

„Und Sie kennen das Gefühl nicht, unter den eisigen Sturzfluten eines wilden Hochwetters mit einem anderen Kameraden in der gewaltigen Civettawand um Ihr Leben zu kämpfen.“ (IA 46) Bergsteigen ist Kampf, ist Bewährung – und spätestens seit den Erzählungen von der Südtiroler Gebirgsfront im Ersten Weltkrieg ist Bergsteigen (bis hinein in die Metaphorik) auch Krieg. Jelinek legt in dem „Alpen“-Stück dem „Kind“ das kollektive *Wir* der die Juden ausschließenden Alpinisten resp. Berg-Literaten resp. Österreicher in den Mund: „Wir haben schon viele humorvolle Bergbücher geschrieben, die von uns übrigblieben.“ (IA 48)

Wer sind „wir“? Da gibt es etwa den Tiroler Karl Springenschmid, der in den 30er Jahren ein „humorvolles“ Bergbuch geschrieben hat: *Am Seil vom Stabeler Much* (bis 1941 erlebte es 26 Auflagen, erschien nach dem Krieg erfolgreich weiter; 1975 hielt es bei der 51. Auflage). Springenschmid war der Organisator der einzigen offiziellen Bücherverbrennung. Diese fand während des „Dritten Reichs“ 1938 in Salzburg statt. 1956 war er der *Ghostwriter* der Autobiographie des dreifachen Ski-Olympiasiegers Toni Sailer.

Es gab auch Kurt Maix, der 1943 einen Großglocknerroman über den „höchsten Berg des Deutschen Reiches“ schrieb. 1954 war er der *Ghostwriter* eines der bekanntesten und einflussreichsten Bergbücher dieser Zeit: das Werk *Achttausend drüber und drunter*⁸ von Hermann Buhl, dem Erstbesteiger des Nanga Parpat, der von den Nazis zum „deutschen Schicksalsberg“ stilisiert wurde. 1964 veröffentlichte er seinen Roman *Kaprun. Bezähmte Gewalten*.

Die erwähnten Werke sind nur exemplarische Schlaglichter. Auf solche den Faschismus stützende Trivalliteratur bezieht sich Jelinek, wenn auch nur teilweise wörtlich; den Titel von Maix' Roman allerdings nimmt sie in *Das Werk* auf. Wie aber kann man mit dem Bergmythos, der sich im Trivialen anscheinend am wohlsten fühlt, literarisch qualitativ

⁷ Jelinek, Elfriede: „Nachbemerkung.“ In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002. S. 253-259, hier S. 253.

⁸ Buhl, Hermann: *Achttausend drüber und drunter*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1954.

umgehen? Denn „an Verbrauchtheit ist die Alpenmetaphorik sicher nur noch mit der Meeresmetaphorik vergleichbar“⁹, wie Martin Walser 1979 schrieb.

Hermann Broch ist daran gescheitert; sein Bergroman, der unter dem Titel *Die Verzauberung* postum veröffentlicht wurde, blieb Fragment. Es ist umstritten, ob dieser Roman als ‚antifaschistischer‘ Roman konzipiert war, der aus dem Trojanischen Pferd des Heimat- und Bauernromans heraus die Entstehung nazistischer Hetze in einer dörflichen sozialen Struktur offenlegt. Jedenfalls schaffte es Broch, die bisherige Bergliteratur hinter sich und den „Eindruck eines synthetisch hergestellten Mythos“¹⁰ entstehen zu lassen, auch wenn dabei ein Text herauskam, der, wie Sigrid Schmid-Bortenschlager schrieb, „wohl zu dem schlechtesten gehört, was Broch geschrieben hat“¹¹.

Bei Berg und Mythos kann man nicht umhin, Christoph Ransmayr zu erwähnen. Im Herbst 2006 erschien sein Epos *Der fliegende Berg*. Ein östlicher Mythos, aber mit den typischen Ingredienzien des Berg-Mythos: Bewährung am Berg, Läuterung am Berg, Tod am Berg (neu: Wiedergeburt am Berg). Ich will Ransmayrs Literatur hier nicht denunzieren. Schließlich versuchte der Autor in dem vorangegangenen Bergroman, *Morbus Kitahara* (1995), unter anderem auch eine Art antifaschistischen Mythos zu generieren, eine postmilitaristische Welt, wobei das Gebirge zum gigantischen Denkmal für die „Erschlagenen“ wird. Das Gebirge im Roman nennt Ransmayr „Steinernes Meer“ (ein solches gibt es im Land Salzburg tatsächlich). Dahinter steht die reale Topographie des Toten Gebirges – bei Ransmayr ein Gebirge aus Toten, in das eine riesige Inschrift in Erinnerung an die Opfer gemeißelt wird. Im Ort Ebensee am Fuße des Toten Gebirges stand ein Außenlager des Konzentrationslagers Mauthausen, hier waren in langen Bergstollen Zulieferbetriebe für die Rüstungsindustrie untergebracht.

Sowohl in Brochs *Verzauberung* als auch in Ransmayrs *Morbus Kitahara* wird der synthetische Berg-Mythos mit dem Weiblichen verknüpft, die Frauen kennen die Geheimnisse des Bergs, sie haben den Bezug zu Mutter Erde (Gaia) – männliche Remythisierungen bauen auf das Weibliche. Und weibliche Bearbeitungen des Berg-Mythos? Hier lohnt ein Blick auf ein zu wenig gewürdigtes Buch, Elfriede Czurdas „Abenteuerroman“ *Kerner*. Darin wird die männliche Bergwelt, wie Heinz-Peter Preußler schreibt, im Klischee dekonstruiert.¹² „Der Berg ist ein ganzer Mann.“¹³ Czurda verwebt die in Bergfilm und -literatur klar getrennten Figuren des am Berg durch Kameradschaft und alpine Aufgaben Erfüllung suchenden Mannes und der im Tal harrenden und bangenden Frau miteinander. Sie überlagert sprachlich das Berg- mit dem Wohnungsszenario, den Alp-Traum Kerners, also seinen Traum von den Alpen, mit dem Alptraum des Missbrauchs seiner elfjährigen Tochter und der daraus resultierenden Schwangerschaft. Czurda reibt die beiden Bereiche auch sprachlich aneinander; „dieser Geschlechterkampf [ist einer], der wesentlich auch über Sprache ausgetragen wird, die Bergbesteigung [kommt] entsprechend der Ermächtigung eines Diskursgipfels [gleich], auf dem der phallische Diskurs zu sich selber kommt.“¹⁴

⁹ Walser, Martin: „Alpen-Laokoon oder Über die Grenze zwischen Literatur und Gebirge.“ In: ders.: *Wer ist ein Schriftsteller. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 55-66, hier S. 57.

¹⁰ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Hermann Brochs Roman *Die Verzauberung*.“ In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 148-165, hier S. 154.

¹¹ Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Dynamik und Stagnation. Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos*. Stuttgart: Heinz 1980 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 81; Unterreihe: Salzburger Beiträge Nr. 2). S. 7.

¹² Preußler, Heinz-Peter: „Dekonstruktion des Mannes im Klischee. Elfriede Czurdas ‚Abenteuerroman‘ *Kerner*.“ In: Gruber, Bettina u. Heinz-Peter Preußler (Hg.): *Weiblichkeit als Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 139-152.

¹³ Czurda, Elfriede: *Kerner. Ein Abenteuerroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987. S. 26.

¹⁴ Kremer, Detlef: „Schnittstellen. Erhabene Medien und groteske Körper. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas feministische Kontrafakturen.“ In: Drews, Jörg (Hg.): *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige*

Heinz-Peter Preußer weist darauf hin, dass man Czurda zu Unrecht neben Jelinek setze, denn sie agiere sprachlich anders. Das Bildinventar weist allerdings mitunter Ähnlichkeiten mit Jelineks Bergwelt auf: „Raten Sie mal, wer nicht gestorben ist? Was ist untot? Raten Sie! Das tausendjährige Interregnum, dieses Mordsspektakel mit dem kurzen Gedächtnis.“¹⁵ „Die Todeslandschaft Gebirge murrte. Sie grollte. Rollt von fernher in einem Donner. Ein Steinschlag geht nieder.“¹⁶

Berge sind bei Elfriede Jelinek stets Leichenberge – was bei Czurda und Ransmayr anklingt, treibt sie auf die Spitze. Bei ihr geht es nicht um den Tod am Berg, wie in der *Mainstream*-Bergliteratur; die Toten sind die Berge, der Berg ist ein verwester, vom Menschen angeeigneter Körper, was impliziert, dass sich die Menschen die Natur auch geschichtlich angeeignet haben (wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ausführt) – die Trennung der Liaison zwischen Natur und Geschichte gehört seit dem Essay *die endlose unschuldigkeit*¹⁷ über Barthes bekanntlich zu Jelineks Dauerbrennern.

Der erste Autor, der meines Wissens das Bild der Skifahrer, die von Leichenbergen herunterfahren, in die österreichische Literatur eingeführt hat, ist Hans Lebert mit seinem Roman *Der Feuerkreis* (1971): „Tote! Tote! Tote! Überall Tote!! [...] Aus der Stille hör ich ihr Gebrüll wie ein Gebirge wachsen! Unsere Berge sind Berge von Toten!! Verstehst?! Die Wintersportler rutschen von Leichenbergen herunter!“¹⁸ Für Jelinek war und ist Lebert ein wichtiger Bezugspunkt. Dem Thema entsprechend, meinte sie einmal: „[Lebert:] eine[r] der höchsten Berge der österreichischen Nachkriegsliteratur“¹⁹.

Jelineks Berge sind touristische Staffage, Kulisse, medialisierte Abbilder. Der Alpentourismus ist in *Totenauberg* eine „Erholungsschlacht“ – schon im Trivialmythos waren Krieg und Berg nahe beisammen. In der Kette Krieg-Opfer-Fremde-Touristen kann jedes Element in ein anderes umspringen. Die „Äpler“ – bei Jelinek die „Gamsbärtler“ – werden von den Touristen verspeist bzw. ausgebeutet; Tourismus ist Kannibalismus: „Sie fahren zu uns, nehmen uns zu sich und werden auf unseren Wegen heimisch.“²⁰ Oder: „Wir leben in seinen [des Gastes] Dias, in seinen Videos und Fotos. Gleichzeitig erntet er uns die Wolken vom Himmel und das Licht vom Berggipfel.“ (TA 68 f.) Berge sind hier auch Konsummüll-Berge; im Stück geht es ja nicht zuletzt um den Naturschutz-Diskurs.

Der Berg-Mythos – nur eine unter vielen Diskursebenen, die bei Jelinek ineinander verschachtelt sind – wird, wie Marlies Janz analysiert, zum Zweck der Ideologiekritik „desemantisiert“. Darin ist gemäß Janz ein „mythenkritisches Verfahren“ am Werk, das „das Verfahren der Mythisierung zum Zweck der *Destruktion*“ reproduziert.²¹ In *Totenauberg* konzentriert sich die Autorin noch gänzlich auf den Bereich der Demythisierung. Einiges, was den Umgang mit dem Berg-Natur-Diskurs betrifft, gemahnt an *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*.²² Vieles deutet in Richtung von *Die Kinder der Toten*: In diesem Opus magnum wird der Themenkomplex Berg/Tourismus/Unschuldsmythos bis zum Äußersten ausgereizt und zugleich an ein Ende gebracht. Maria E. Brunner meint, hier handle es sich um „eine Romanfläche, die gleichsam alle Trivialmythenzertrümmerungen in einem großen letzten

Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994. Bielefeld: Aisthesis 1994 (Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 4). S. 139-174, hier S. 163.

¹⁵ Czurda: *Kerner*. S. 44.

¹⁶ Ebd., S. 85.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: *die endlose unschuldigkeit*. In: Matthaei, Renate (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März 1970.

¹⁸ Lebert, Hans: *Der Feuerkreis. Roman*. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1992. S. 238.

¹⁹ Jelinek, Elfriede: „Der Springer am Werk.“ Vorwort zu: Egyptien, Jürgen: *Der „Anschluß“ als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*. Wien: Sonderzahl 1998. S. 8-11, hier S. 9.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991. S. 39.

²¹ Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995 (Sammlung Metzler; Bd. 286). S. 146.

²² Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Kraftakt bündelt“²³. Was aber kommt nach diesem Endpunkt? Kann es nach *Die Kinder der Toten* noch ein Schreiben über den Berg geben?

2. MYTHOS KAPRUN

Jelinek begibt sich für ihr Weiterschreiben am Berg mitten hinein in einen österreichischen *lieu de mémoire*, einen nationalen Erinnerungsort, um Pierre Noras in der Kulturwissenschaft grassierenden Begriff zu erwähnen.²⁴ So durfte denn das Kraftwerk Glockner-Kaprun auch in dem großen offiziellen Unternehmen mit dem staatstragenden Titel *Memoria Austriae* nicht fehlen, einem dreibändigen historiographischen Unternehmen, das seinen Ausführungen eine Meinungsumfrage zu den „sinnstiftenden Erinnerungsfiguren“ Österreichs zugrunde legte.²⁵ Was die Autoren aber verschweigen, ist, dass das Kraftwerk Kaprun ein halbes Jahrhundert nach der Fertigstellung in der Bevölkerung ein stark verblasster Mythos ist.²⁶ Erst durch das österreichische „9/11“, den 11. November 2000, ist Kaprun wieder ein starker Gedächtnisort geworden. Jelinek überlagert den alten Kaprun-Mythos mit der Katastrophe, die 155 Menschenleben forderte.

„Was mich am Thema Kaprun so interessiert hat, ist, dass das Gletscherbahnunglück ungefähr so viele Tote verursacht hat wie der Staudammbau nach dem Krieg, das scheint mir eine unheimliche Koinzidenz zu sein.“²⁷ Die Zahl der Toten in Kaprun ist fast schon ein eigener Mythos. Christoph Ransmayr, dessen Verdienst es ist, erstmals eine breitere Öffentlichkeit auf die Zwangsarbeiter und Kriegsgefangenen auf der Kapruner Baustelle aufmerksam gemacht zu haben, spricht von „Hundertern von namenlosen Opfern“²⁸; Clemens Hutter schätzt die Zahl auf 255 tödlich Verunglückte oder an Krankheiten Gestorbene.²⁹ Margit Reiter, die erste und einzige, die sich dem Thema wissenschaftlich näherte (und die gemeinsam mit Hutter in *Das Werk* „vor den Vorhang“ gebeten wird)³⁰, kann 56 Todesfälle von ausländischen Arbeitern zwischen 1939 und 1945 nachweisen, meint jedoch, die Zahl müsse sicher „stark nach oben revidiert werden“³¹. Auf einer Gedenktafel an den Kapruner Stauseen steht die Zahl von 161 Todesfällen. Es sind nicht zuletzt die in den Beton eingemauerten Menschen, die zu den Legenden wohl jeder Staudammerrichtung gehören (vgl. etwa den Maltatal-Staudamm in der Eingangsszene von Josef Winklers Roman *Der Leibeigene*).³² Es liegt hier also eine Mythologisierung der Rezeption vor.

Das für Jelineks Stück *Das Werk* wohl wichtigste Ingredienz des Mythos sind die *Männer von Kaprun* (so lautet der Titel eines Kaprun-Romans)³³, die „Baraber“, wie sich die Arbeiter der Großbaustelle selbst bezeichneten. Die Arbeiter in der Kaprun-Literatur sind durchgehend

²³ Brunner: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. S. 66.

²⁴ Vgl. die deutschsprachige Auswahl aus Pierre Noras siebenbändigem Werk *Les lieux de mémoire* (1986-1992). In: ders. (Hg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: C.H. Beck 2005.

²⁵ „Vorwort.“ In: Brix, Emil, Ernst Bruckmüller u. Hannes Stekl (Hg.): *Memoria Austriae*. Bd. 1: Menschen, Mythen, Zeiten. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004. S. 7.

²⁶ Breuss, Susanne, Karin Liebhart u. Andreas Pribersky: „Land des Stroms. ‚Heimische Energie‘ für den österreichischen Wiederaufbau.“ In: Brix, Bruckmüller u. Stekl (Hg.): *Memoria Austriae*. S. 505-529.

²⁷ Jelinek in der Zeitschrift *News* Nr. 3/2002.

²⁸ Ransmayr, Christoph: „Kaprun. Eine Mauer wird zum Mythos.“ In: *MERIAN* 1 (1985). 38. Jg. *Salzburger Land*. S. 28-31 u. S. 114-118, hier S. 28.

²⁹ Hutter, Clemens M.: *Kaprun. Geschichte eines Erfolges*. Salzburg: Residenz 1994. S. 181.

³⁰ Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: dies.: *In den Alpen*. S. 91.

³¹ Reiter, Margit: „Das Tauernkraftwerk Kaprun.“ In: Freund, Florian u. Oliver Rathkolb (Hg.): *NS-Zwangsarbeit in der Elektrizitätswirtschaft der „Ostmark“, 1938-1945. Ennskraftwerke, Kaprun, Draukraftwerke, Ybbs-Persenbeug, Ernsthofen*. Wien u.a.: Böhlau 2002. S. 127-198, hier S. 170.

³² Winkler, Josef: *Der Leibeigene*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

³³ Lang, Othmar Franz: *Die Männer von Kaprun*. Wien, München: ÖBV 1955.

positive Figuren: Diese Tradition hebt mit Arnolt Bronnens Stück *Kaprun. Ein Spiel für Arbeiter*³⁴ (1951) an, wo Bronnen, wie später Jelinek, intensiv das chorische Sprechen einsetzt und Tagesaktualität mit seiner „Verwitzungstechnik“³⁵ und zahlreichen, an das epische Theater gemahnenden Verfremdungseffekten einbaut. Von einem solchen „sozialrealistischen Agitationsdrama“³⁶ ist Thomas Bernhards Roman *Frost* weit entfernt, aber auch dort sind die Arbeiter positiv gezeichnet: „Sehen Sie“, sagte der Maler, als sie [die Arbeiter, W.S.] vorüber waren, „diese Menschen sind auf dem richtigen Weg, das sind richtige Menschen.“³⁷

In Kaprun machte man sich in den sechziger Jahren daran, das erste Gletscherskigebiet Österreichs zu erschließen. Im Dezember 1965 wurde die Seilbahn vom Tal bis zum Gletscher eröffnet, ein Jahr später jene bis zur Gipfelstation – mit der höchsten Seilbahnstütze der Welt (113,6 m), wie man stolz verkünden konnte. 1965 kam ein Film in die Kinos, der als *Link* zwischen dem Kraftwerkmythos und der touristischen Neubewertung durch das Skifahren gesehen werden kann: *Der Ruf der Wälder*, ein Film Franz Antels, eines Nachlassverwalters der österreichischen Heimatkunst, zeigt, wie sehr sich Kaprun als Mythen-Vehikel eignet. Darin sind praktisch alle denkbaren alpinen Trivialmythen als Versatzstücke verpackt. Diesmal geht es nicht um die Errichtung der Staumauern, sondern um die der Kapruner Gletscherbahnen: Zur Darstellung gebracht werden steinklopfende „Baraber“ mit nacktem Oberkörper, ein heißblütiger italienischer Fremdarbeiter, der sich im Schneesturm versteigt (gespielt von einem Italiener, Maria Girotti, der sich später Terence Hill nannte), die im Tal bangende Liebende, ein Wilderer, der soignierte Ingenieur, die trostlose, anonyme Großstadt – inbegriffen ist eine Prise Zivilisationskritik (die Stauseen und der Tourismus verschrecken das Wild). Antel kommt dabei immerhin das Verdienst zugute, Phänomene wie Technik oder (Fremd-)Arbeiterschaft in den Heimatfilm eingeführt zu haben. Die Seilbahn wurde dem Ansturm der Sommerskiläufer bald nicht mehr gerecht. 1974 wurde schließlich die teilweise unterirdische Standseilbahn eröffnet, die bis zur Unglückskatastrophe ein gutes Vierteljahrhundert später klaglos funktionierte.

3. MYTHOS UND KEIN ENDE

Im 11. Gesang der *Odyssee*, während der Hades-Fahrt, lockt Odysseus die Toten bzw. die Seelen der Toten mit einem Blutopfer an:

Und nachdem ich flehend die Schar der Toten gesühnet,
Nahm ich die Schaf* und zerschnitt die Gurgeln über der Grube;
Schwarz entströmte das Blut, und aus dem Erebos kamen
Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten.³⁸

Dieser Zug der „Luftgebilde der Toten“ ist wahrlich grauenerregend und durchaus Jelineks Untoten ebenbürtig: „kriegerschlagene Männer mit blutbesudelter Rüstung“ nähern sich Odysseus, ferner sein im Alkoholrausch verunglückter Gefährte Elpenor, der noch auf ein Begräbnis wartet, und als Untoter, Unbegrabener im Orkus herumirrt. Wie Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* klar machen, haben hier nicht die mythischen Gestalten der Unterwelt Oberhand; vielmehr gelingt es Odysseus mit dem Blutopfer, „dem Bilde die Sprache zu verleihen, durch die es, wie immer auch vergeblich und ephemere, der

³⁴ Bronnen, Arnolt: *Kaprun. Ein Spiel für Arbeiter*. In: *Werke*. Bd. 5. Klagenfurt: Ritter o. J. S. 223-323.

³⁵ Aspetsberger, Friedbert: „arnolt bronnen“. *Biographie*. Wien: Böhlau 1995 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Band 34). S. 685.

³⁶ Ebd., S. 723.

³⁷ Bernhard, Thomas: *Frost*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

³⁸ Homer: *Ilias. Odyssee*. Übers. v. Johann Heinrich Voß. München: Winkler 1963. S. 584.

mythischen Stummheit sich entringt“³⁹. Odysseus erkennt das wahre Wesen der Luftgebilde, den Schatten, den Schein. Homer war nach Horkheimer und Adorno – sehr vereinfacht dargestellt – ein aufklärerischer Redakteur des Mythos.

Der Siegener Germanist Ralf Schnell hat in seinem Vortrag beim Müzzzuschlager Jelinek-Symposium im Herbst 2006 die Welt der *Kinder der Toten* als „eine Art Gegenmodell zu Homer“ beschrieben, „eine nachchristliche Welt des Unheils. [...] Die Elemente der Natur sind nur mehr Faktoren der Zerstörung, Allegorien des Untergangs, die der Naturzerstörung entspringen. Die Welt ist aus den Fugen – historisch ablesbar am Phänomen des Holocaust, ökologisch fassbar an den Implosionen der Natur [...]“⁴⁰ (Damit sind wir wieder mitten in *Totenauberg*.) Das hat einiges für sich; auch Jelinek bringt die Schatten zum Sprechen, auch bei ihr gibt es ein Blutopfer, auch bei ihr gibt es eine „Mythen-Redaktion“ (Adorno/Horkheimer). Es wäre übertrieben, das Homerische bei Jelinek zu suchen; mit dem Hinweis auf Homer sei nur angedeutet, dass Jelinek die Welt des Mythos und Bezüge zur Antike alles andere als fremd sind. Das beginnt bei der Anspielung auf Platons Höhlengleichnis in *Die Kinder der Toten* (die Virtualität der Bildschirmwelt entspricht den Schatten an der Wand⁴¹) und fand im *Sportstück* am meisten Niederschlag: in den Figuren Elektra, Achill und Hektor sowie den Amazonen. Juliane Vogel macht klar, dass „Jelineks Arbeit am Mythos der Atriden keine neuen Varianten hervorbringt“ und auch keine „Mythenkorrektur“ sei; ihr Interesse an den Atriden setze „ein Erlöschen voraus, wenn nicht des Mythos, so doch des Interesses, der Aufmerksamkeit und der Empfindlichkeit“⁴².

Kaprun ist nicht Mykene. Kaprun ist aber ein starker Mythos, dessen Entstehung nicht in grauer Vorzeit lag, dessen Produktion quer durch die Medien offen liegt. Elfriede Jelinek meinte zu dem Stück: „Ich habe versucht [...] etwas über ‚den Arbeiter‘ zu schreiben.“⁴³ „Arbeiter“ seien heute nur noch in der Folklore möglich, zugleich gebe es die Arbeiter immer noch, auch in den Zeiten der Globalisierung, führte sie aus. So gesehen, war es konsequent von Nicolas Stemann, in der Uraufführung (2003) einen Arbeiterchor einzuführen.

Jelinek arbeitet in *Das Werk* natürlich nicht an einem ‚neuen‘ Mythos. Schon eher stellt sie einen „sekundären, artifiziellen Mythos“ auf die Bühne, wie das Marlies Janz für *Ein Sportstück* konstatierte, da dort „Mythen der Sportgesellschaft als Mythen dar[ge]stellt“ und „in dieser Verdoppelung transparent“ werden.⁴⁴ Aber die Berg- und Arbeitermythen werden nicht dargestellt (die Arbeiter höchstens *allegorisch* als „Gretel“ und „Tretel“), sondern in lauter kleine Teilchen aufgelöst, die im Textgenerator beschleunigt werden.

Jelinek *schafft* keine Mythen, auch keine ‚Fassung‘ eines Mythos (Blumenberg); sie steht auf der Seite der Aufklärung. Ideologiekritik lässt sich in *Das Werk* reichlich finden, aber Aufklärung und Mythos sind bei Jelinek prozesshaft miteinander verknüpft – dialektisch eben. *Das Werk* ist ein Hypertext, Kaprun wird mit dem Anschlag auf das *World Trade Center* vom 11. 9. 2001 verknüpft; es herrscht Simultanität allerorten. Die heutigen Arbeiter treten auf, aber sie sind in unserer postindustriellen Welt an ihrem Ende angekommen; den Arbeiter – den „Baraber“ – gibt es heute nicht mehr. Hans Blumenberg führt in seiner *Arbeit am Mythos* das Beispiel von André Gides *Prométhée mal enchaîné* („Der schlecht gefesselte Prometheus“) an, das den Mythos von Prometheus zu Ende bringe. In dieser dramatischen

³⁹ Horkheimer, Max u. Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1969. S. 83.

⁴⁰ Schnell, Ralf: „Stoffwechselprozesse. Elfriede Jelinek ist 60. Eine Hommage an ihren Jahrhundertroman *Die Kinder der Toten*.“ In: *Der Standard*, Album, 21. 10. 2006.

⁴¹ Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S. 452.

⁴² Vogel, Juliane: „Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden.“ In: Seidensticker, Bernd u. Martin Vöhler (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: de Gruyter 2005. S. 437-447, hier S. 446 f.

⁴³ Jelinek in der Nachbemerkung zu *In den Alpen*, S. 258.

⁴⁴ Janz, Marlies: „Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks *Sportstück*.“ In: Gruber u. Preußler (Hg.): *Weiblichkeit als Programm?* S. 87-96, hier S. 92.

Groteske werde die Ereignislosigkeit Ereignis.⁴⁵ Der Mythos endet im Nichts – da sind wir nicht weit weg von Jelinek.

Ans Ende bringen – das leistet die Autorin formal in ihren Endlosschleifen und, wichtiger, in der Tragödie. Ich denke, das sind eindeutig Stücke *für* das Theater: Hier wird mit theatralischen Mitteln, eben jenen der Tragödie, gearbeitet. Im Epilog des *Werks* tritt der Chor der Mütter auf, der Ausgeschlossenen, der in der männlichen Berg- und Technikwelt Marginalisierten. Ihnen bleibt nur die Totenklage, der *Threnos*. Die Totenklage bildet bereits den Mittelpunkt in der ersten überlieferten Tragödie, in Aischylos' *Persern*. Ein Nobelpreis-Kollege Jelineks, Imre Kertész, bringt den Mythos ebenfalls zu den letzten Dingen: In der Selbstbefragung *Dossier K* geht er auf einen Ursprung der Bedeutung des Mythos zurück:

Unter Mythos versteht man ja im allgemeinen eine falsche Legende, ist es nicht so?

Ich gebrauche das Wort in seinem ursprünglichen Sinn. Im Sinn von totalem Wertverlust. Wie die griechischen Seefahrer im Altertum, die auf einer Insel den erschütternden Schrei hörten: „Der große Pan ist tot!“⁴⁶

Dieser „totale Wertverlust“ tritt uns auch in Jelineks Stücken entgegen. Wir befinden uns in einer Theaterwelt jenseits von Intention, Aufmerksamkeit und Wirkung, auch jenseits von festgesetzten *dramatis personae*. In ihrer totalen Wirkungslosigkeit finden, hier folge ich Juliane Vogel, die Figuren ihren poetischen Ort. Das Wort „Egal“, das in *Das Werk* häufig verwendet wird und mit dem der Text auch endet, ist das Signal dieser produktiven Auflösung.

Auf ihre Weise bringt Jelinek den Kaprun-Mythos, der ja auch ein Bergmythos ist, zu Ende. Sie destruiert diesen Mythos nicht; sie dekonstruiert ihn höchstens ins Flächige, zerlegt ihn, lässt ihn ins Leere einer beliebig langen Textschleife laufen; sie schafft damit aber Literatur. Auffällig scheint mir zu sein, dass sich der Einsatz des rhetorischen und desemantisierenden Werkzeugs – etwa im Vergleich zu den *Kindern der Toten* – in *Das Werk* etwas zurückhaltender gestaltet. Vielleicht ist dies auch ein Hinweis auf einen geringeren ‚Destruktionsdruck‘ im Stück.

Man kann den Mythos vielleicht zu einem vorläufigen Ende bringen, aber totzukriegen ist er nicht. Blumenberg macht klar, dass etwa das von Kertész angesprochene „Der große Pan ist tot!“ selbst ein christlich verbrämter Mythos ist. „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt.“⁴⁷

So könnte man mit einem Begriff, der eher der Lyrik – etwa Trakl oder Hölderlin – zugeordnet wird, versuchen, *Das Werk* als ein Stück genuiner *Mythopoesie* zu bezeichnen. Vielleicht müsste aber auch ein passender Begriff erst gefunden werden.

Egal.

⁴⁵ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 682.

⁴⁶ Kertész, Imre: *Dossier K. Eine Ermittlung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 216.

⁴⁷ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. S. 685.

**SAGEN, WAS SONST KEIN MENSCH SAGT.
ELFRIEDE JELINEKS THEATER DER VERWEIGERTEN KOMPLIZENSCHAFT**

Sandro Zanetti

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

ZWEI VORBEMERKUNGEN ZUM VERHÄLTNIS VON AFFEKT UND REZEPTION

Die erste Vorbemerkung betrifft die damaligen Reaktionen auf die Nachricht, Elfriede Jelinek werde den Literaturnobelpreis erhalten. Wer heutzutage die Zeitungsartikel aus dem Jahr 2004 noch einmal durchliest, dem wird wohl stärker noch als damals die zum Teil latente, zum Teil auch manifeste Gehässigkeit auffallen, mit der diese Nachricht im deutschsprachigen Feuilleton aufgenommen und kommentiert wurde. Als stereotype Beurteilung der Autorin und des Werkes, das von der Verfasserin meist nicht unterschieden wird, kehrt die als Vorwurf gemeinte Diagnose wieder, der Antrieb von Jelineks Schreiben sei Hass – ein Hass, der nicht einmal eine Utopie aufscheinen lasse und darüber hinaus ästhetisch zweifelhafte Blüten treibe.¹

Sieht man einmal davon ab, dass Jelinek selbst den – allerdings nicht leicht auf den Punkt zu bringenden – Hass als Schreibmotivation nie geleugnet, ihn vielmehr geschickt eingesetzt hat, so erstaunt doch vor allem der nur schlecht getarnte Hass auf Seiten derer, die als Hauptantrieb von Jelineks Schreiben vor allem Hass glauben diagnostizieren zu können – oder zu müssen. Der bei Jelinek aufgespürte und bitterernst genommene Hass wird offenbar gehasst, aber so, dass die eigene Gehässigkeit in der Konfrontation nicht nur mit dem fremden und anderen Hass, mit Jelineks Hass, sondern scheinbar mit dem Hass überhaupt nicht offen zugestanden werden kann, denn hasste man den Hass offen, dann wäre damit ja zugleich gesagt, dass man sich selbst hasst...

Mit Komplikationen genau dieser Art freilich arbeiten Jelineks Texte. Dabei scheint Jelinek den von ihr ins Spiel gebrachten besonderen, nicht dumpfen Hass, wenn nicht gar zu lieben, so doch zu kultivieren², und zwar gezielt, die scheinbare Alternative zwischen Ironie und Ernst hinter sich lassend:

¹ So etwa Andreas Breitenstein in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Der strikten Verneinung, welche die Autorin lustvoll betreibt, fehlen das utopische Widerlager und die Stringenz der ästhetischen Durchführung [...]. Jelineks selbstdeklariertes literarisches Markenzeichen ist stets der Hass gewesen, den sie während der siebziger Jahre in den Grosskampftagen der neomarxistischen Avantgarde gegen die ‚faschistoid-bürgerliche‘ Gesellschaft entwickelt und seit den achtziger Jahren mit den Mitteln des Poststrukturalismus, des Feminismus sowie der Dekonstruktion ausdifferenziert und mit dem Chic des theoretisch Progressiven ausstaffiert hat.“ NZZ vom 9. 12. 2004, Nr. 288, S. 45.

² Diese Kultivierung entspricht dem Schöpferisch-Werden des Ressentiments, das Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* so eindringlich untersucht und in seinen unterschiedlichen Spielarten dargestellt hat. Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887). In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische*

Ja, ich bin ein kleines barockes Rache-engerl. Aber es ist wirklich ein quälender, blanker Hass gegenüber diesem Land [Österreich ist gemeint, S.Z.], der von mir jeden Tag sorgfältigst mit dem Silberputzmittel wieder aufpoliert wird.³

Wir haben es hier, bei diesen Sätzen Jelineks, erst recht aber, wenn auch anders, bei den Reaktionen der Kritiker auf diese – und andere – Sätze Jelineks offenbar mit Affekten zu tun, mit starken, aber auch mit kultivierten und wohl auch mit verstellten Affekten. Ausgehend von dieser Beobachtung lässt sich eine Brücke schlagen zur durchaus rhetorisch verstandenen, aber heuristisch weiterverwertbaren Frage, ob diese Affekte nicht seit der Antike ihren Ort im Theater gehabt haben? Was also, so könnte man weiter fragen, ist das für ein Theater, das in der Reaktion auf Jelinek und auf ihre Stücke, aber auch auf ihre sonstigen Texte stattfindet? Wer sind die Akteure, Regisseure, Rezipienten? Und welche Wirkungsästhetik ist in diesem Theater, das nicht allein auf der Bühne stattfindet (und vielleicht sogar am wenigsten dort) am Werk?

Die zweite Vorbemerkung betrifft die Situation des Unterrichts in der Schule oder an der Universität. Angesichts fehlender empirischer Daten, wobei deren Aussagekraft freilich wohl ohnehin dürftig bliebe, mag hier eine Art Erfahrungsbericht, ergänzt um ein paar Beobachtungen mit Hypothesencharakter, Anhaltspunkte für die folgenden Überlegungen bieten: Ich habe bislang zweimal Texte von Jelinek mit Studierenden gelesen und diskutiert, einmal das Stück *In den Alpen*, das andere Mal *Wolken.Heim*. Die Reaktionen waren in beiden Fällen ähnlich: Ratlosigkeit war vorherrschend, darunter verdeckt aber eine Melange aus unguten Gefühlen, Angst, damit nichts anfangen zu können – schließlich war man ja da, um etwas Intelligentes zu sagen... –, gefolgt vom Wunsch nach Orientierung. Nur sehr zögerlich meldeten sich Stimmen, die das Gelesene sprachlich eine Wucht, kompositorisch und konzeptuell immerhin interessant oder das Ganze witzig fanden. Es musste ja doch Gründe geben, warum man Jelinek lesen sollte. Vorstöße in Richtung einer Analyse jenseits einer Wertung in die eine oder andere Richtung artikulierten sich noch zögerlicher.

Nun lässt sich einräumen, dass Zögerlichkeit zumindest auf der Ebene der Wertung im Grunde genommen sympathisch ist, weil sie vor einem Urteil, ja vor der Sprache des Urteils insgesamt zurückschreckt und diese suspendiert. In diesem Fall war die Zögerlichkeit jedoch gepaart mit einem außergewöhnlichen, im Hinblick auf Texte von anderen Autoren nie derart laut werdenden Bedürfnis nach einer Stimme, nach *einer* Stimme, die sagen sollte, was es mit diesen Texten auf sich hat. Dieses Bedürfnis nach einer Stimme, nach einer klaren, nach einer dem jeweiligen Text gegenüber alternativen, vor allem aber identifizierbaren Stimme, die sich der Institution Universität entsprechend im sogenannten Lehrkörper konkretisieren sollte, dieses durchaus fragwürdige, jedenfalls im Kriterium der Verständlichkeit allein nicht aufgehende Bedürfnis musste erst einmal selbst thematisiert werden, was aber glücklicherweise nicht davor bewahrte, auch in diesem Fall gleich mitten in die Komplikationen von Jelineks Texten zu geraten.

Die Verweigerung dieser Texte, in einer identifizierbaren Stimme zu sprechen oder – im Falle der Theatertexte – in mehreren, die auf identifizierbare Sprecherrollen verteilt werden könnten, lässt offenbar schnell das Bedürfnis entstehen, eine Orientierung wenigstens *woanders*, an einer anderen Instanz zu finden. Im Theater mag diese Verweigerung eine besonders große Herausforderung darstellen. Sie öffnet aber auch abseits des Bühnentheaters, in der Lektüre, einen Raum, einen von Texten in Anspruch genommenen und bespielten

Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter 1980. S. 245-424, bes. S. 257-289 („Erste Abhandlung: ‚Gut und Böse‘, ‚Gut und Schlecht‘“). Nietzsches *eigener produktiver* Umgang mit dem Ressentiment, der in Jelineks Texten ein Echo findet, wird vom Großteil der Nietzsche-Forscher leider immer noch zu wenig berücksichtigt.

³ Interview mit Wolfgang Kralicek und Klaus Nüchtern, erschienen in *Falter* 14/03 vom 2.4.2003.

Raum, der seinerseits ein Theater – einen Schauplatz – ganz anderer Art offenbart: einen Schauplatz, auf dem Positionen, Meinungen, Anweisungen, Dokumente sowie Verhaltens- und Sprechweisen vorgestellt, übertrieben, verzerrt, verworfen und wieder neu erfunden oder kombiniert werden. Darunter fallen auch jene Prozesse, die zuerst Michel Foucault und anschließend Judith Butler unter dem Stichwort der ‚Subjektivation‘ (*assujetissement*) zusammengefasst haben: die Unterwerfung unter eine Macht und die Subjektwerdung als zwei Seiten derselben Medaille.⁴ Bei Jelinek handelt es sich allerdings um Prozesse der Nichtübereinkunft, die nicht auf eine Stillstellung in einem distinkten Subjekt aus sind, sondern aus einer Collage von zukunfts-offenen Zitaten und Gedächtnisspuren bestehen.

Beide Vorbemerkungen sollten darauf hindeuten, dass Jelineks Texte Rezeptionssituationen provozieren, die sich am ehesten mit Begriffen aus dem Kontext des Theaters untersuchen lassen, auch wenn sie darin nicht aufgehen. Erneut kann jedenfalls gefragt werden: Um was für eine Art von Theater handelt es sich hierbei? Welche institutionell verstärkten Mechanismen des Begehrens, welche Affekte und welche Wirkungsästhetik mögen hier im Spiel sein? Und wie kommt es, dass dieses Theater nicht mehr – oder nicht mehr alleine – auf der Bühne stattfindet?

„ICH WILL KEIN THEATER“: GEGEN DEN ALLTÄGLICHEN ZWANG ZUR VERSTELLUNGSKUNST

Wenn Jelinek sagt, „Ich will kein Theater“⁵, dann ist damit zunächst an jene Identitätsmaschine gepflegter und gesetzter Theaterkultur zu denken, in der bestimmte Schauspieler oder auch nur bestimmte Menschen bestimmte Rollen zu spielen haben, *eine bestimmte* Identität, *eine* Stimme eben, zu verkörpern, zu verlautbaren und zu vertreten haben. Jelinek sieht darin „eine falsche Einheit“ gespiegelt.⁶ In diesem ‚klassischen‘ oder, vielleicht genauer, ‚bürgerlichen‘ Theater kommen kritische wie auch affirmative Auseinandersetzungen mit dem Konzept ‚Identität‘ in der Regel nur im Spiel von Verwechslungen vor, die aber eben in diesem Spiel meistens dazu neigen, jegliche Auseinandersetzung, die nicht auf ein simples Rollenspiel hinausläuft, humoristisch zu neutralisieren oder auf eine andere Weise zu unterbinden.

Dabei könnte doch gerade das Theater der bevorzugte Ort sein, an dem der alltägliche Zwang zur Verstellungskunst abgelegt werden könnte. Zu diesem alltäglichen Zwang gehört die meist stillschweigend vorausgesetzte Unterstellung, dass Handlungen stets einen ‚Sinn‘ haben (oder einen haben sollten), sowie das damit korrelierende Begehren nach einer Identität, die im Rahmen einer solchen Unterstellung ihren verlässlichen Ort haben kann. Warum also sollte das Theater, so kann gefragt werden, diese alltägliche Verstellungskunst übernehmen? Warum sollte ausgerechnet das Theater den Zwang zur Identität, die ja von jedermann im Leben – oder besser: als Leben – in Form einer Rolle außerhalb der Bühne

⁴ Vgl. Foucault, Michel: „Two Lectures.“ In: ders.: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Brighton: Harvester 1980. S. 78-108, sowie Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Butler charakterisiert die Subjektivation wie folgt: „‚Subjektivation‘ bezeichnet den Prozeß des Unterworfenwerdens durch Macht und zugleich den Prozeß der Subjektwerdung. Ins Leben gerufen wird das Subjekt, sei es mittels Anrufung oder Interpellation im Sinne Althusser oder mittels diskursiver Produktivität im Sinne Foucaults, durch eine ursprüngliche Unterwerfung unter die Macht“ (ebd., S. 8).

⁵ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Jahrbuch 1983. S. 102. Vgl. hierzu auch Roeder, Anke: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: dies.: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989. S. 141-160, hier S. 153.

⁶ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102.

bereits gespielt werden muss, übernehmen? Diese Fragen lassen sich kaum positiv beantworten. Jelineks Imperativ lautet deshalb: „Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben.“⁷ Wenn es eine Chance des Theaters gibt, dann liegt diese darin, eben sagen zu können, „was sonst kein Mensch sagt“. Dabei geht es selbstverständlich nicht um die Behauptung eines Realismus, der sich jenseits von Rollen und Schablonen, von Vorlagen und Vorgaben, abspielen könnte, sondern darum, deren Medialität nicht dem Diskurs der Identität zu unterwerfen.

In einem Interview mit Hans-Jürgen Heinrichs bringt Jelinek auf den Punkt, warum sie sich, auch in ihren Prosatexten, nicht mehr in der Lage sieht, Figuren mit einer klar ausgeprägten und identifizierbaren Individualität zu zeichnen:

Meine Figuren haben kein Ich, weil das individuelle Handeln mit dem Roman des 19. Jahrhunderts ein Ende hatte. Selbst wenn manche Kritiker das immer noch von den Autoren verlangen, ist das nicht mehr zu leisten. Es wäre auch eine Illusion, individuelles Handeln überhaupt als möglich anzusehen.⁸

Noch deutlicher wird Jelinek diesbezüglich in ihrem Gespräch mit Riki Winter:

[Das ‚bürgerliche Subjekt‘] existiert nicht nur in meinem Werk nicht mehr, es existiert überhaupt nicht mehr. Aber es ist natürlich die Illusion eines gigantischen Marktes, den Menschen zu suggerieren, sie wären einmalig und unverwechselbar und imstande, individualistisch zu handeln. Nur ist das eine Illusion, und das System ist in der Zwischenzeit so geschlossen, daß keiner mehr von sich behaupten kann, daß er wüßte, wer er ist, was er ist und was sein individuelles Handeln ausmachen würde. Meine Literatur ist sicher ein Gegenpol zum bürgerlichen Roman bis zur ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.⁹

Im Falle der Bühnenstücke geht diese Diagnose mit der Weigerung einher, Figuren mit je einer Stimme sprechen zu lassen – oder eine Stimme mit je einer Figur sprechen zu lassen. Es ist diese Weigerung, die die Aufnahme von Jelineks Texten und Stücken so sehr zur Provokation werden lässt. Denn im Theater des Alltags, der Medien und auch der Universität feiert das ökonomisch verwertbare und pragmatisch geforderte Begehren danach, „eine falsche Einheit“ gespiegelt zu bekommen¹⁰, fröhliche Urstände.¹¹

Zu diesem Theater der Medien zählen im Übrigen auch Jelineks Selbstaussagen, und der Grund, warum diese Selbstaussagen – wie auch hier – so oft zitiert werden, muss nicht darin liegen, dass man das Werk mit der Autorin erklären möchte. Eine solche Erklärung griffe nämlich ebenso zu kurz wie die grundsätzliche Ablehnung einer Arbeit mit Selbstaussagen, sofern eine solche Ablehnung aus bloßer Furcht vor einem Biographismus erfolgt, der dem Werk nicht angemessen sein kann. Denn in beiden Fällen wird verkannt, dass zur Konstitution eines Werkes im Zeitalter von Massenmedien auch die Selbstaussagen von Autorinnen und Autoren in Interviews etc. gehören können. Bei Jelinek ist dies der Fall. Berücksichtigt man die Selbstaussagen auch und gerade in ihrer medialen und rhetorischen Verfassung und Funktion, dann eröffnet sich die Möglichkeit, diesen Aspekt der literarischen

⁷ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102. Zu denken ist hier auch an die vor allem gegenüber Kindern gerne ausgesprochene Aufforderung „Mach doch kein Theater!“ Diese Aufforderung mag sich auch deshalb so hartnäckig halten, weil die vom Kind gegebenenfalls durchaus erkannte Theatralität des Alltags sich als nur allzu zutreffend erweist.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Die Sprache zerzt mich hinter sich her.“ In: Heinrichs, Hans-Jürgen: *Schreiben ist das bessere Leben. Gespräche mit Schriftstellern*. München: Verlag Antje Kunstmann 2006. S. 12-55, hier S. 17.

⁹ Zitiert nach Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: *Elfriede Jelinek*. Hg. von Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991. S. 14.

¹⁰ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102.

¹¹ Dabei müssen im Hinweis auf das ‚Falsche‘ nicht einmal ideologiekritische Töne herausgehört werden. Es reicht, auf die medientheoretische Grundeinsicht zurückzukommen, dass Medien zwar Wirklichkeit produzieren, aber nicht – als Einheit, die dann eben falsch wäre – reproduzieren können: Medien können nur Medien reproduzieren. Wirklichkeit kommt demzufolge als reproduzierte – und als Einheit in diesem Sinne – höchstens in Frage, wenn sie bereits als mediatisierte (und sei’s durch den Menschen als Medium) konzipiert wird (es sei denn, man schließt ‚Wirklichkeit‘ mit dem ‚Realen‘ im Sinne von Lacan kurz und räumt ihr dann eine prinzipielle Irrepräsentabilität ein, aber das wäre ein anderes Feld).

Produktion und Werkkonzeption in die Analyse mit einzubeziehen und die schlechte Alternative zwischen der Suche nach einer Autorintention als Schlüssel zum Werk oder umgekehrt nach einer Immanenz des Werkes, das möglichst losgelöst von seinen kulturellen und medialen Kontexten (zu denen auch die Selbstaussagen zu zählen sind) interpretiert werden sollte, hinter sich zu lassen.

„ICH WILL EIN ANDERES THEATER“: WELCHES?

„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“¹² Die Unvereinbarkeit dieser beiden Sätze beschreibt sehr genau, worin das Problem zeitgenössischer Bühnenkunst besteht. Wenn nämlich – als Effekt massenmedial proklamierter und schließlich auch eingeforderter (Pseudo)-Individualität – die Rollen- und Schauspiele des Alltags zumindest für diejenigen, die darin nicht nur Verheißungen sehen, in ihrer Inszenierungsqualität erkennbar geworden sind (etwa im Sinne von Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels*¹³ oder auch im Sinne von Ervin Goffmans *Wir alle spielen Theater*¹⁴), dann kann das Projekt einer Bühnenkunst schlicht nicht mehr darin bestehen, die Mechanismen *dieses* Theaters auf der Bühne zu verdoppeln und auf diese Weise zu wiederholen.

Das Problem liegt dabei weniger darin, dass es sich bei einer solchen Verdoppelung um eine Wiederholung handelt, sondern darin, dass es sich um eine bestimmte *Form* der Wiederholung handelt. Gilles Deleuze hat in seinem Buch *Differenz und Wiederholung* bislang wohl am ausführlichsten gezeigt, inwiefern einer jeden Wiederholung ein Moment der Differenz innewohnt. Dabei richtet Deleuze seine Aufmerksamkeit ganz auf ein Konzept von Wiederholung, die „nicht mehr das Selbe betrifft, sondern das Andere umfasst, die Differenz von einer Geste und einer Woge zur anderen umfasst und diese Differenz in den so gebildeten repetitiven Raum einträgt“¹⁵. Dieses Konzept von Wiederholung lässt sich auch für die Analyse von Theatertexten und -aufführungen nutzen. Es lohnt sich dann allerdings, darauf achtzugeben, ob die von Deleuze *hervorgehobene* Differenz in der Wiederholung auch zum Einsatzpunkt ästhetischer Praxis genommen wird – oder ob dies nicht geschieht. Denn beides ist möglich, und die Frage, ob das eine oder das andere zutrifft, oder das eine eher als das andere, lässt sich nicht allgemein, sondern nur in Einzelanalysen beantworten.

„Ich will kein Theater.“ Das kann dann heißen: Das ohnehin schon stattfindende Theater des Alltags soll auf der Bühne nicht noch verdoppelt werden, sofern mit einer solchen verdoppelnden Wiederholung nicht auch die für sie konstitutive Differenz (zum Wiederholten) berücksichtigt und diese Differenz gerade zum Einsatzpunkt der Arbeit auf der Bühne genommen wird. „Ich will ein anderes Theater.“ Damit wiederum wäre dann – zunächst einmal – nichts anderes gesagt, als dass das Theater die Fallen der Wiederholung zumindest bemerken sollte: nicht um die Wiederholung abzuschaffen, was unmöglich und wohl auch nicht wünschenswert wäre, sondern um mit dem Evidenzcharakter *arbeiten* zu

¹² Zitiert nach Roeder: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ S. 141. Die im Titel aneinandergereihten Sätze sind im Gespräch getrennt und lauten im Kontext wie folgt: „Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater.“ Ebd., S. 153. „Ich will die Risse sichtbar machen. Ich will, wenn ich überhaupt noch für das Theater schreibe, ein anderes Theater. Ich will von dem Theater, das mich bis jetzt zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es mir nachkommt.“ Ebd., S. 156.

¹³ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels* (frz. 1967). Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspau. Berlin: Edition Tiamat 1996.

¹⁴ Goffman, Ervin: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 2003.

¹⁵ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* (frz. 1968). Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink 1997. S. 41.

können, der in den differenziellen und differierenden Momenten einer jeden Wiederholung bereits angelegt ist bzw. angelegt sein muss: Denn damit es überhaupt zu einer Bezugnahme auf ein Wiederholbares kommen kann, braucht es – weil die Bezugnahme ein Akt oder ein Ereignis ist – Zeit, und Zeit braucht es, weil zwischen dem Wiederholbaren und dem Wiederholten – oder dem noch zu Wiederholenden – nicht Einheit, sondern Differenz im Spiel ist: Abstand.

Die Frage ist nur, noch einmal anders formuliert, ob in der Theaterarbeit die Anstrengungen darauf hinauslaufen, diese Differenz gerade zu negieren respektive zu überspielen, oder ob der Versuch unternommen wird, sie zur Geltung zu bringen und als Katalysator oder Bremse, als Prozessor oder Stolperstein einzusetzen. Hierin liegen die Chancen eines ‚anderen Theaters‘. Eine klare Handhabe zur Unterscheidung eines schlechten Theaters – „Ich will kein Theater“ – von einem guten Theater – „Ich will ein anderes Theater“ – wird es freilich nicht so leicht geben können, und zwar deshalb nicht, weil eine solche Unterscheidung ihrerseits ein Urteilsszenario voraussetzt, dessen Aufführungscharakter freiwillig oder unfreiwillig bereits an der Spektakularität partizipiert, die nicht nur *im* Theater stattfindet, sondern die das Theater in seiner Rezipierbarkeit von außen rahmt, auch wenn dieses Außen, etwa in Form von Diskursen über das Theater, erneut und wiederholt ins Theater einwandern kann. Frei nach Adorno: Die Kunstkritik produziert mit oder produziert überhaupt erst, wovon sie sich absetzen zu können glaubt.¹⁶

Aber vielleicht besteht die Aufgabe des ‚anderen Theaters‘, auf das Jelinek anspielt, ja gerade darin, diesen schlechten Zirkel zu durchbrechen. Das kann etwa dadurch geschehen, dass die Sprache von ihren Zurichtungen auf Spezialdiskurse befreit und in ihren Wanderbewegungen *zwischen* den Sphären der Kunst, des Theaters, der Zeitungen, der Medien insgesamt, der Kritik, der Wissenschaft, der Biographie und der Historie, je nach thematischer Ausrichtung, auf der Bühne ein ‚Durchgangssasyl‘ erhält. Auf diese Weise könnte ein Ort geschaffen werden, an dem die Sprache nicht festgeschrieben, sondern umgeschrieben wird, und die Chance des Theaters bestünde dann gerade darin, das *Verhältnis* der Sprache zu ihren Sprecherinnen und Sprechern anders zu bestimmen, als es außerhalb des Theaters, in den ungewollten oder auch gewollten Rollenspielen des Alltags, möglich zu sein scheint.

Jelineks eigener Vorschlag, wie ein ‚anderes Theater‘ auf der Bühne stattfinden könnte, ist denn auch durch eine grundlegende Weigerung bestimmt, die Sprache der Schauspieler als Medium der Identifikation (etwa psychologisch: als Ausdruck eines Inneren) zu inszenieren:

da sie [die Schauspieler] zu mehreren, zu vielen sind [...], muß ich sie verwirren, disparat machen, ihnen ein fremdes Sagen unterschieben, meine lieben Zitate, die ich herbeigerufen habe, damit auch ich mehr werden und ausgeglichener punkten kann als bisher, da ich nur eine einzige war.¹⁷

Die hier nicht ohne Selbstironie auf den Topos der ‚Einzigkeit‘ auch der Autorinnenrolle bezogene Kritik von Charakterdarstellungen findet nicht von ungefähr ihr Pendant in der Rolle, ja, tatsächlich, in der *Rolle* der Zitate, die bei Jelinek ein Eigenleben zu gewinnen scheinen. Was sich auf der Bühne ereignen kann, ist auf der Ebene des Textes, wenn Jelinek Texte für das Theater schreibt, vorbereitet, nicht mehr und nicht weniger. Es hat Vorschlagcharakter, es ist Material; es sind vorstrukturierte Möglichkeiten, keine Anweisungen, die auf eine ‚authentische‘ Umsetzung warten.

An der Rolle, welche die Zitate in diesen vorstrukturierten Möglichkeiten von Jelineks Theatertexten spielen, lässt sich nun etwas genauer und weniger abstrakt zeigen, worin eine

¹⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1949). In: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955. S. 7-31.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal, Körper zwecklos.“ In: dies.: *Neue Theaterstücke. Stecken, Stab und Stangl – Raststätte – Wolken.Heim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990. S. 7-13, hier S. 9.

Arbeit an den Momenten der Differenz in der Wiederholung tatsächlich bestehen kann und worin die Pointe einer solchen Arbeit liegen könnte.

TEXTTHEATER: *WOLKEN.HEIM.*

Bislang am eindringlichsten lässt sich diese Arbeit im Theatertext *Wolken.Heim.* nachweisen, der ohne Rollen im Sinne eines Personals auskommt. Aufgeführt wurde dieser Text zum ersten Mal am 21. September 1988 unter der Regie von Hans Hoffer am Schauspiel Bonn. Publiziert wurde der Text zum ersten Mal 1990. Im Folgenden geht es jedoch nicht um konkrete Aufführungen dieses Textes, und zwar auch deshalb nicht, weil davon auszugehen ist, dass dieser Text, auf seine Weise, bereits eine Aufführung ist oder, genauer formuliert, als eine Aufführung gelesen werden kann, nämlich als eine Aufführung von Zitaten, die als eine Art Kristallisation von Befindlichkeiten tatsächlich eine eigene, eine eigenartige Rolle spielen, eine Rolle, die nicht individualpsychologisch grundiert und auf diese Weise auf Dechiffrierung hin angelegt ist, sondern, mit den Worten von Deleuze, einen „repetitiven Raum“ bildet, der sich „von einer Geste und einer Woge zur anderen“ fortbildet und dabei eine dynamische Kohärenz gewinnt.¹⁸

Dass *Wolken.Heim.* aus Zitaten besteht, wenn auch aus erkennbar entstellten und verfremdeten Zitaten, darauf wird im Text, zum Schluss, selbst hingewiesen: „Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.“¹⁹ Zudem ist der Text über den „Dank an Leonhard Schmeiser („Das Gedächtnis des Bodens“) und Daniel Eckert“ im Vorspann in einem weiteren diskursiven Kontext, dem der Analyse, verortet.²⁰ Es geht um Deutschland, um den Diskurs über das Deutsche, quer durch die Zeiten und politischen Lager hindurch. Unheimliche Verwandtschaften werden zutage gefördert, ein starkes *Wir* als dominante Stimme inszeniert, eine Stimme, die bei einer Aufführung freilich in einen Chor oder in sich abwechselnde oder überlagernde Redestränge verlegt und aufgesplittet werden kann. Gleichwohl gibt es eine Dominanz der *Wir*-Perspektive, eine vereinnahmende, Einheit suggerierende Sprachmasse, die nur zähflüssig in Bewegung zu sein scheint und fortlaufend an einer Abgrenzung

¹⁸ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. S. 41. – Im Hinblick auf die drei späteren Stücke aus der *Trilogie des Todes* kommt Jelinek zu der Einschätzung: „Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theaterrückführung.“ Jelinek, Elfriede: „Nachbemerkung.“ In: dies.: *Macht nichts. Eine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002. S. 85-90, hier S. 85. Das gilt auch für *Wolken.Heim*. Nur operieren die Stücke aus der *Trilogie des Todes* wieder stärker mit Personenvorlagen, weshalb Jelinek zur Begründung, warum die Texte nicht für eine Theaterrückführung gedacht sind, schreiben kann: „Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf“ (ebd.).

¹⁹ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. In: dies.: *Neue Theaterstücke*. S. 135-158, hier S. 158. Die Offenlegung der Arbeit mit Zitaten mag ebenfalls dazu beigetragen haben, dass *Wolken.Heim.* zu den meistdiskutierten Stücken in der Sekundärliteratur zu Jelinek geworden ist. Das philologische Begehren findet hier reichlich Nahrung. Verwiesen sei auf folgende Studien, in denen Philologie allerdings nicht (ebenso wenig wie bei Jelinek) zum Selbstzweck betrieben wird: Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 137-249; Burdorf, Dieter: „„Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier“. Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks.“ In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 66 (1990). S. 29-36; Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 123-133; Stanitzek, Georg: „Kuckuck.“ In: Baecker, Dirk, Rembert Hüser u. Georg Stanitzek: *Gelegenheit, Diebe. 3 x deutsche Motive*. Bielefeld 1991. S. 11-80.

²⁰ Jelinek lässt – zu Recht – keinen Zweifel daran, dass auch ihre eigene dichterische Arbeit analytisch verfährt: „Ich bin immer jemand, der die Wirklichkeit überspitzt zeigt, keine Lösung, keinen Ausweg anbietet. Ich entwerfe keine Utopie, aber produziere eine ins Extreme getriebene Analyse dessen, was ist.“ Zitiert nach Roeder: „„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.““ S. 148.

gegenüber ‚den Anderen‘ arbeitet, die sich nicht in dieses *Wir* fügen oder von ihm ausgeschlossen bleiben sollen.²¹ – Ein Beispiel:

Wir dauern fort, im Zwielficht, da wir gingen, im schattigen Wald, durch die Bäche der Heimat. Sie gehört uns. Wir! [...] Hier sind wir schon! Und finden außerdem im Osten die slawische Nation, die sind wir nicht. Die sind wir nicht! Ein Teil von ihr ist von der westlichen Vernunft erobert worden. Dennoch aber bleibt diese ganze Masse aus unserer Betrachtung ausgeschlossen, weil sie bisher nicht als ein selbständiges Moment in der Reihe der Gestaltungen der Vernunft der Welt aufgetreten ist. (WH 143)

Der Text geht in dieser Weise weiter, und er fängt in ähnlicher Weise an; Anfang und Ende scheinen willkürlich gewählt, jedenfalls keiner *inneren* Dramaturgie oder gar einer Entwicklung zu folgen. Es ist ein Sprachfluss, der keine Stoppregel zu kennen scheint, dabei aber nicht nur die stereotypen Ein-, Ab- und Ausgrenzungen fortlaufend wiederholt, dem Zwang zur Identitätsfindung Sprache verleiht, sondern diesen Zwang auch bloßstellt.

Die Gruppenidentitätsfindung im beschworenen Geist der Nation wird nicht nur thematisiert, sondern auch als sprachliches Programm vorgeführt, das sich in der Verlautbarung *einer*, wenn auch verteilbaren, *Wir*-Stimme realisiert. Diese Vorführung gerät aber zugleich zur Karikatur, weil die Zensur in dem, was überhaupt sagbar ist, wegzufallen scheint. Wenn es also beispielsweise heißt, dass „diese ganze Masse aus unserer Betrachtung ausgeschlossen“ wird, dann ist damit nicht zunächst gesagt, dass dieser Ausschluss *geschieht*, sondern es ist vor allem *gesagt*, dass dieser Ausschluss geschieht, wodurch der Ausschluss aber als markierter *in* den Diskurs hineingenommen wird und also gerade *nicht* einfach geschieht, sondern vermerkt und ausgestellt und somit in erkennbarer Weise zu bedenken gegeben wird. Der Diskurs wird auf diese Weise, als geschehe es unfreiwillig, zu einem Diskurs, der mit verräterischen Gesten gespielt ist.

VERRÄTERISCHE GESTEN, SUBVERSIVE AFFIRMATION, VERWEIGERTE KOMPLIZENSCHAFT

Auf solche verräterische Gesten hin ist der Text allerdings komponiert. Die ‚subversive Affirmation‘ wird bis an den Punkt getrieben, wo durch die Übertreibung, den Exzess an forcierter Eindeutigkeit, eine tatsächliche Affirmation selbst denen, die zunächst womöglich noch ihr Einverständnis mit dem Gesagten hätten geben können, unerträglich wird.²² Die Wiederholung, die ein jedes Zitat darstellt, wird so vorgeführt, dass in der Art und Weise ihrer Vorführung zugleich die Differenz zum vormaligen Geltungsbereich des Zitierten offenkundig wird. An einer anderen Stelle des Textes, in dem die Rektoratsrede von Martin Heidegger verarbeitet ist, geschieht diese Vorführung dadurch, dass Segmente des Zitats selbst noch einmal wiederholt werden, als handelte es sich um eine Platte, die immer die gleiche – nationalistische – Melodie spielt, die aber – und das ist das Entscheidende – einen Sprung bekommen hat:

Wissenschaft und deutsches Schicksal müssen zumal im Wesenswillen zur Macht kommen. Und sie werden es dann und nur dann, wenn wir wenn wir wenn wir dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten. (WH 154)

²¹ Die Dominanz der *Wir*-Perspektive reicht so weit, dass auch Stellen, die in den zitierten Vorlagen noch in der *Ich*-Perspektive formuliert waren, in die *Wir*-Form gesetzt werden.

²² Zum Begriff der ‚subversiven Affirmation‘ vgl. Sasse, Sylvia u. Caroline Schramm: „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation.“ In: *Die Welt der Slaven* LXII (1997). S. 306-327; Arns, Inke u. Sylvia Sasse (Hg.): „Subversive Affirmation.“ In: *Maska* XIX/3-4 (2006). S. 98 f. (= Sondernummer der slowenischen Zeitschrift). Subversive Affirmation meint die scheinbare Parteinahme für eine Idee, ein Projekt oder eine Institution, wobei die Affirmation durch Übertreibung (zum Beispiel Überidentifikation) an den Punkt geführt wird, an dem die entsprechende Ideologie erkennbar wird, gegen die sich der subversive Anteil der Affirmation, letztlich, richtet.

Die Differenz in der Wiederholung wird gerade dadurch vorgeführt, dass die Wiederholung nicht einfach geschieht, sondern *als* Wiederholung, als notwendig differente Wiederholung, in ihrer Künstlichkeit zu bemerken gegeben wird. Das Verfahren ist hier der Analyse verwandt, die Roland Barthes in den (im Hinblick auf Jelinek bereits ausführlich debattierten) *Mythen des Alltags* vornimmt, wobei diese Mythen in Jelineks Texten nie bloß in ihrer scheinbaren ‚endlosen Unschuldigkeit‘ wiederkehren, sondern in der Wiederkehr als zur Kenntlichkeit entstellte Mythen zur Erscheinung kommen.²³ Was dabei irritierend wirkt, ist der Verzicht auf jegliche Komplizenschaft mit vertrauten Formen der Kritik an solchen Mythen.²⁴ Irritierend wirkt dieser Verzicht, weil er die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Meta- und Objektsprache unterläuft und – etwa durch den Verrat im Gestus – Präzisierungen und analytische Impulse ganz anderer Art zum Zuge kommen lässt.

Die Arbeit an solchen Irritationen findet nicht im vorgeführten Dialog zwischen Menschen auf der Bühne statt, sondern innerhalb der Sprache. So ist denn wohl auch ein weiterer Satz aus dem programmatischen Text „Sinn egal. Körper zwecklos“ zu lesen: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“²⁵ Die Schauspieler, so könnte man diese Stelle kommentieren, sprechen nicht, weil sie nicht *als* jemand sprechen, sie sind nicht dazu da, als Schauspieler oder überhaupt als Menschen zu sprechen. Sie verkörpern sich nicht in der Rolle *von* jemand, den sie repräsentieren könnten oder sollten. Ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, Medien eines Diskurses zu sein, und in diesem Sinne „SIND“ sie denn auch das „Sprechen“.

Distinkte Personen, Figuren und Sprecherstimmen werden von Jelinek zwar abgeschafft. Aber das Dialogische erfährt auf mindestens zwei anderen Ebenen – oder Bühnen? – eine Wiederkehr oder Wiederbelebung: zum einen auf derjenigen der Ansprachestruktur einer Leserschaft oder einer Zuschauer- oder Zuhörerschaft gegenüber, zum anderen – unheimlicher – auf derjenigen der Zitate, der zitierten Stimmen. Diese Verschiebungen führen zu einer Neubestimmung des Theatralischen bereits in der Struktur der Texte, noch vor jeder Aufführung auf einer Theaterbühne. Dieses Theater ist auf der Bühne des Textes bereits so inszeniert, dass es sich in einen Widerstreit mit den Rollenspielen des Alltags begibt.

Am deutlichsten geschieht dies dadurch, dass auf das Spiel von Rollen in Form von Charakterdarstellungen überhaupt verzichtet wird. Gleichwohl gibt es auch in *Wolken.Heim*.

²³ Vgl. zu diesem Zusammenhang: Jelinek, Elfriede: „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970). In: dies.: *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa-Hörspiel-Essay*. Schwäbting: Schwäbtinger Galerie-Verlag 1980. S. 49-82; Janz: *Elfriede Jelinek*. Besonders S. 8-30; Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (frz. 1957). Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. – Zusammenfassend könnte man sagen, dass Jelinek zur Mythologin im Sinne von Roland Barthes wird. Denn um „vom Leser des Mythos zum Mythologen werden zu können“, so Barthes in den *Mythen des Alltags*, muss man der „Dynamik des Mythos Widerstand leisten“ (ebd., S. 105). Jelinek bringt in ihren Texten den Widerstand gegenüber den Mythen (d.h., nach Barthes, den enthistorisierenden und entpolitizierenden sekundären semiologischen Aussagesystemen, in denen sich Sinn in Form verwandelt) dadurch zur Geltung, dass sie die Sprache der Trivialmythen – oder, im Falle von *Wolken.Heim*., der ideologischen Diskurse quer durch Wissenschaft und Politik – einerseits zitiert oder nachbildet, andererseits diese Sprache aber mit rhetorischen Mitteln (besonders Katachresen) verfremdet und aufbricht und dadurch den Texten selbst ein kritisches Potential zumisst.

²⁴ Die Verweigerung von Komplizenschaft findet nicht nur auf der Ebene der Kritik statt, sondern zielt insgesamt auf jegliche Form der Verfestigung von (Rollen-)Zuschreibungen, die letztlich in der Sprache stattfinden und deshalb auch dort zu analysieren sind. Vgl. hierzu ausführlicher: Winter: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ S. 13.

²⁵ Jelinek: „Sinn egal, Körper zwecklos.“ S. 9. Im Gespräch mit Anke Roeder erläutert Jelinek diese Auffassung wie folgt: „Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind. Sie behaupten etwas von sich, statt auf der Bühne zu leben, und das gleiche Verhältnis beherrscht den Autor, der nur beim Lesen und Schreiben lebt. Vielleicht sind die Stücke deshalb unbeliebt und haben sich auf dem Theater nicht durchgesetzt, weil die Figuren sich dem Leben, dem Verkörpern, dem So-tun-als-ob widersetzen. [...] Es ist ein Vorgang der Dekonstruktion. Nicht die Figur ist das Wesentliche und das ihr Zugeordnete Beiwerk, sondern das, was sie von sich behauptet, ist sie auch.“ Zitiert nach Roeder: „„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.““ S. 141-160, hier S. 143 und S. 152.

eine Art Vielstimmigkeit, die durch die verräterischen Gesten am Rande der dominanten Hauptstimmen zustande kommt. Es ist, als käme in den Nebentönen ein unzensiertes kollektives Unbewusstes, allerdings nicht das Jungsche, zur Sprache.²⁶ Das Unheimliche und Verdrängte kehrt in der Anonymität von Untoten und Gespenstern – strukturanalog zu den Zitaten – wieder, jedoch nicht so, dass diese auf ihr Recht pochen würden, sondern so, dass sie den ideologischen Diskurs ins Stolpern bringen. Was an Jelineks Texten am meisten Anstoß zu erregen scheint, ist der Verzicht, eine positive Utopie jenseits dieses Stolperns zu entwerfen. Warum dies nicht geschieht, lässt sich vielleicht am besten mit der Wiederholung eines bereits zitierten Satzes von Jelinek beantworten: „Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt [...].“²⁷

²⁶ In der inszenierten Nicht-Zensur liegt die Nähe sowohl zu Nietzsches Konzeption eines schöpferischen Ressentiments (vgl. hierzu Anm. 2) als auch zu den surrealistischen Verfahren der *écriture automatique*, auf die Jelinek immer wieder hinweist. Bei all dem geht es allerdings keineswegs um eine Huldigung an das Unbewusste, schon gar nicht um eine Huldigung an ein individuelles Unbewusstes, sondern darum, die *Suggestion* von Zensurlosigkeit als Mittel gegen jene allgegenwärtige kollektive Zensurlogik einzusetzen, die gemeinhin nicht einmal bemerkt wird.

²⁷ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102.

EIN NOBELPREIS FÜR DIE SUBVERSION? APORIEN DER SUBVERSION IM THEATER ELFRIEDE JELINEKS

Thomas Ernst

www.thomasernst.net

„Ein Nobelpreis für die Subversion“ – unter diesem Titel fasste die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 14. Oktober 2004 die internationalen Reaktionen auf die Vergabe des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek zusammen. Die wohl höchste Ehrung dieser Welt wurde für ein Werk verliehen, das immer wieder als ‚subversiv‘, ‚provokant‘, ja ‚skandalös‘ bezeichnet worden war. Steckt darin ein Widerspruch, wie der Titel der *FAZ* andeutet? Oder ist es gar so, dass sich Kunst, die eine radikal subversive Kraft zu entwickeln versucht, in der heutigen Gesellschaft letztlich in inhaltlichen, formalen und institutionellen Aporien verfängt?

Die Frage, inwiefern Elfriede Jelineks Theater als ‚subversiv‘ zu bezeichnen wäre, wird die vorliegende Untersuchung in drei Schritten zu beantworten versuchen: Sie beginnt mit theoretischen Ausführungen zur Frage, was ‚subversives Theater‘ wäre, und beschreibt dabei drei Bereiche: die Darstellung und Verhandlung subversiver Konzepte und Inhalte, die formal-avantgardistische Subversion der Institution Theater und die Versuche zur inszenierten Subversion hegemonialer Autor/innenbilder. Diese Kategorien werden anschließend auf das Theater und die Theatertexte Elfriede Jelineks appliziert. Ein Fazit schließt den Text ab und konstatiert eine unvermeidbar aporetische Struktur der Subversion in Elfriede Jelineks Theater.

1. WAS WÄRE ‚SUBVERSIVES THEATER‘?

Das Theater hat heute jene hohe politische Bedeutung innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen, die es in spezifischen Phasen der Geschichte einnahm, z.B. bei der Etablierung einer ‚deutschen Nation‘, angesichts der Medienkonkurrenz und der postmodernen Zersplitterung eines verbindlichen Werte- und Werkkanons verloren. Der Theaterdiskurs wirkt heute als ästhetischer Spezialdiskurs in zumeist bürgerliche und gebildete Milieus hinein und unterliegt dabei anderen Regeln und stärker eingeschränkten Wirkungsweisen als z.B. der mediale oder der politische Diskurs.

Ein ‚politisches Theater‘ ließe sich auf zwei Weisen bestimmen: einerseits über die Inhalte, die es transportiert, andererseits über seine Form, die die gewohnten gesellschaftlichen Wahrnehmungen oder Darstellungsweisen in Frage stellt. Hans-Thies Lehmann stellt in *Das Politische Schreiben* (2002) zwar apodiktisch fest, die Präsentation politischer Inhalte oder Figuren mache „die Bühne nicht politisch“ und ein ‚politisches Theater‘ zeichne sich durch

eine theatrale „Zäsur“ des Politischen“¹ aus. Seine berechnete Skepsis gegenüber einem ‚politischen Theater‘, das seine gesellschaftliche Wirkung allein aus der Repräsentation minorisierter Gruppen zu gewinnen versucht, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl postdramatische als auch traditionelle Theaterstücke politische Inhalte präsentieren und verhandeln. In einer Anthologie über *Politisches Theater nach 1968* heißt es daher globaler, dass politisches Handeln im Theater dort beginne, wo die Akteure „durch subversive Praktiken und Diskurse die Aufkündigung des Einverständnisses mit etablierten Sichtweisen und Ordnungskonzeptionen signalisieren“², was sich durch die ästhetischen Formen wie auch durch die präsentierten Inhalte vollziehen könne. Während ‚das Politische‘ jedoch den von Machtstrukturen durchdrungenen Raum meint, bedeutet ‚das Subversive‘ die auf die Veränderung dieses Raumes oder seiner Teile gerichtete Bewegung.

Inhalte: Die Verhandlung subversiver Konzepte

Die meisten Theatertexte lassen sich als Verhandlungen politischer Fragen beschreiben, wobei – im Sinne Lehmanns – die bloße Präsentation eines *politischen* Themas nicht zugleich auch eine *subversive* Wirkung des Stücks impliziert. Ein Theater kann auf einer inhaltlichen Ebene ‚subversiv‘ genannt werden, wenn es subversive Strategien, Konzepte, Bewegungen, Gruppen oder Figuren vorführt, reflektiert und gegebenenfalls auch problematisiert.

Der Begriff der Subversion wird zunehmend auch in wissenschaftlichen Untersuchungen benutzt, um politische Formen von Kunst zu untersuchen; allerdings verzichten die meisten Arbeiten auf eine umfassende Analyse des Begriffs. Ich gehe davon aus, dass sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vier Bedeutungsfelder des Begriffs Subversion historisch entwickelt haben, wobei sie einander nicht abgelöst, sondern sich nebeneinander gestellt haben. Die vier Diskurse der Subversion können vermischt auftreten, lassen sich aber dennoch unterscheiden als

- *politisch-revolutionäre Subversion*, wie sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von Staatssicherheitsdiensten als ‚subversive Umtriebe‘ gekennzeichnet und Terroristen oder Revolutionsbewegungen zugeschrieben wurde
- *künstlerisch-avantgardistische Subversion*, wie sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts von den historischen Avantgarden oder auch von postdramatischen Texten realisiert wurde (was noch zu untersuchen sein wird)
- *minoritär-distinktive Subversion*, wie sie von sexistisch, ethnisch, ökonomisch oder in anderer Weise diskriminierten Gruppen in emanzipatorischer Absicht realisiert wird, indem sich diese auf ihre ‚minoritäre Identität‘ berufen
- *dekonstruktivistische Subversion*, die sich im Gegensatz dazu um die Auflösung von Identitäts- und Sinninformationen bemüht und in den letzten Dekaden u.a. von den *Gender Studies* und der Postkolonialen Theorie betrieben wurde.

Die Unterscheidung dieser vier Kategorien kann sich in Textanalysen als sehr produktiv erweisen, da es zahlreiche Texte gibt, die diese Konzepte präsentieren, reflektieren und teilweise gegeneinander verhandeln. In den Theaterstücken René Polleschs werden beispielsweise Fragmente politisch-revolutionärer Subversion aufgerufen; die Figuren dekonstruieren jedoch sowohl die entsprechenden Diskurse als auch ihre eigenen revolutionären wie auch minoritären Identitäten.

¹ Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12). S. 16 f.

² Gilcher-Holtey, Ingrid, Dorothea Kraus u. Franziska Schöbeler: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt am Main, New York: Campus 2006 (= Historische Politikforschung 8). S. 7-18, hier S. 11.

Formen: Ein Theaterstück als künstlerisch-avantgardistische Subversion

Das Theater als künstlerischer Ort ist eine von Regelsystemen, Traditionen und Machtverhältnissen durchdrungene Institution, in die sich die jeweiligen Aufführungen und Theatertexte einzupassen haben. Aus soziologischer Perspektive mag es deshalb überraschend scheinen, ausgerechnet an diesem institutionalisierten Ort auf die Suche nach der Subversion zu gehen – zumal Institution einerseits und Subversion andererseits eine klassische Dichotomie der Moderne darstellen.

Tatsächlich treibt das Theater (wie z.B. auch die Literatur) seine subversiven Spiele innerhalb des Kunstdiskurses und gegen seine eigenen Traditionen und Regelsysteme, wenngleich nicht übersehen werden sollte, dass es zunehmend seine institutionellen Räume verlässt und sich mit anderen Wissenssystemen vernetzt. Patrick Primavesi beschreibt am Beispiel von René Pollesch und der Theatergruppe *Rimini Protokoll* die im Theater der 1990er Jahre „wiederkehrenden Versuche, durch den Auszug aus dem Theater dessen vitale Funktion zu retten“³.

Neben dem Ausbruch aus bzw. der Erweiterung der Institution Theater lassen sich Theaterformen beschreiben, die sich innerhalb der Institution bewegen, jedoch radikal mit deren Traditionen brechen. Hans-Thies Lehmann hat zwischen einem traditionellen ‚dramatischen‘ und einem neueren ‚postdramatischen Theater‘ unterschieden; zu letzterem zählt er u.a. die Autor/innen Heiner Müller, Elfriede Jelinek und René Pollesch. Während jenes ganz traditionell an der ‚Dreieinigkeit‘ von Drama, Handlung und Nachahmung festhält, zerbricht im postdramatischen Theater die Fabel; der Text und der Transport von Sinn stehen nicht mehr im Zentrum des Geschehens, und theatrale Zeichensysteme wie Sprache, Körper und Bewegung sind gleichberechtigt.

Teilweise basieren die Aufführungen des postdramatischen Theaters auf Texten, die „eine postdramatische Textualität in besonders konsequenter Weise“⁴ realisieren, wie Lehmann am Beispiel von Sarah Kanes *4.48 Psychosis* (2000) zeigt. Somit lässt sich ein ‚postdramatischer Theatertext‘ bestimmen als einer, der „in seinem ganzen Umfang als Poesie, Klangbild und Reflexion“ eine Grundlage liefert für „Formen eines postmodernen Theaters der Stimmen“⁵. Lehmann verweist auf Gerda Poschmanns Studie *Der nicht mehr dramatische Text* (1997), in der u.a. am Beispiel von Elfriede Jelineks Texten *Wolken.Heim.* (1988) und *Totenauberg* (1991) gezeigt wird, wie Theatertexte ihre Behandlung als Material im postdramatischen Theater durch ihren „Fragment- und (Zitat-) Collagecharakter“ sowie ihre Gestaltung als „sound pattern“ und „rhythmische Signifikantenstruktur“⁶ vorwegnehmen.

Auch wenn Lehmann das postdramatische Theater und dessen Texte nicht als subversiv oder avantgardistisch bezeichnet, so grenzt er es doch vom *Mainstream* und im weitesten Sinne auch von den etablierten Theaterinstitutionen ab, da es vor allem „an den Bereich der experimentell gesonnenen und künstlerisch risikobereiten Theater gebunden“ sei. Es handle sich beim postdramatischen Theater um „besonders *riskantes Theater*, weil es mit vielen Konventionen bricht“⁷. Als Experiment und Tabubruch verschiebt es die Regeln des Theaterbetriebs und erkämpft sich im besten Falle eigene Räume, in denen seine ‚neuen‘ Regelsysteme zur Tradition werden – und an denen sich dann wiederum jüngere Theatergenerationen abarbeiten können. „Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als

³ Primavesi, Patrick: „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik-Sonderband*. München: text + kritik 2004. S. 8-25, hier S. 14.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater.“ In: Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. S. 26-33, hier S. 28.

⁵ Ebd., S. 33.

⁶ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron 22).

⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater. Essay*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 34 f.

museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist“, so schrieb schon Peter Bürger in seiner rückblickenden Betrachtung der historischen Kunst-Avantgarden, „fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil“⁸. Die künstlerisch-avantgardistische Subversion, die ein Theaterstück erreichen kann, bleibt somit nur temporär und auf spezifische Felder, Institutionen und Milieus beschränkt.

Institutionen: Autor/innen zwischen Ausschlussverfahren und Preisverleihungen

In ganz ähnlicher Weise, wie sich ein Kunstwerk avantgardistisch-subversiv zum traditionellen Kunstdiskurs verhalten kann und durch seine Etablierung schließlich einen eigenen, traditionell werdenden Diskurs festigt, funktioniert auch die Etablierung von Autor/innen auf dem literarischen bzw. theatralen Feld. Pierre Bourdieu beschreibt dieses Feld als einen Kampfplatz, der „seine Herrschenden und seine Beherrschten, seine Konservatoren und seine Avantgarden, seine subversiven Kämpfe und seine Reproduktionsmechanismen“⁹ besitze. Die Kräfteverhältnisse werden bestimmt von symbolischem Kapital, das die Akteur/innen als institutionalisierte oder nicht institutionalisierte Formen von Anerkennung akkumulieren. Letztlich geht es um die Definitionsgewalt, wer in der jeweiligen Kultur zur jeweiligen Zeit ein Intellektueller ist und wer nicht. Die Konkurrent/innen vollziehen symbolische Ausschlüsse, indem sie ihre Kolleg/innen angreifen und erklären, dieses oder jenes sei ‚keine Literatur‘ oder ‚kein Drama‘. Der radikale Bruch mit den Regeln des theatralen Feldes kann im günstigsten Fall zu einer Aneignung der Definitionsgewalt und einer Verschiebung der Kräfteverhältnisse führen; auf die subversive Unterminierung bislang geltender Definitionsgewalten erfolgt die Absorption dieses subversiven Potenzials durch dessen Positionierung auf dem jeweiligen Kunstfeld.

Bourdieu verweist allerdings darauf, dass die Felder der kulturellen Produktion letztlich immer von anderen Machtfeldern dominiert werden. Auch Autor/innen, die auf dem literarischen oder theatralen Feld eine führende Position und somit Definitionsmacht erreicht haben, bleiben „gegenüber den Inhabern der politischen und ökonomischen Macht doch Beherrschte“¹⁰. Heute sollte man ergänzen, dass die Autor/innen zudem von den Inhaber/innen der medialen Macht beherrscht werden, da die medial produzierten Autor/innenbilder einerseits und die Texte und Autor/innen-Positionierungen auf dem künstlerischen Feld andererseits häufig auseinander klaffen. Die Übersetzung des künstlerischen Spezialdiskurses in die Sprachen und Bilder des politischen und medialen Diskurses führt häufig zu massiven Missverständnissen und Definitionskämpfen, wie beispielsweise die Debatte über Peter Handkes Essay *Gerechtigkeit für Serbien* (1996) gezeigt hat, wobei letztlich das künstlerische Feld die unterlegene Position einnimmt.

2. WIE SUBVERSIV IST ELFRIEDE JELINEKS THEATER?

Natürlich lässt sich die Frage, wie subversiv Elfriede Jelineks Theater sei, kaum in dieser Form beantworten, suggeriert sie doch, dass sich ‚Grade der Subversivität‘ eines künstlerischen Werks in überhistorischer Weise bestimmen ließen. Diese Untersuchung geht von einer differenzierteren Perspektive aus: Theatertexte können in sich formal und/oder inhaltlich widersprüchlich sein; die verschiedenen Werke einer Autorin können

⁸ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (= es 727). S. 71.

⁹ Bourdieu, Pierre: „Das intellektuelle Feld: Eine Welt für sich.“ In: ders.: *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (= es 1547). S. 155-166, hier S. 155.

¹⁰ Ebd., S. 161.

gegensätzliche formale oder inhaltliche Strategien verfolgen; zwischen Theatertext und Aufführung kann ein Spannungsverhältnis bestehen; die Rezeption von Theatertexten, deren Aufführungen und der öffentlichen Inszenierung kann sich von Kultur zu Kultur, von Epoche zu Epoche und beeinflusst durch diskursive gesellschaftliche Ereignisse unterscheiden.

Daher soll im Folgenden das Theater Elfriede Jelineks daraufhin untersucht werden, wie sich einerseits seine Inhalte und Formen sowie Jelineks Selbstinszenierung und Rezeption als Autorinnenfigur als subversiv beschreiben lassen, wie sich andererseits jedoch in ihren Werken und in deren Rezeption auch Widersprüche und Veränderungen ergeben, die die Aporien der Subversion des Theaters von und um Elfriede Jelinek beschreibbar machen. Die Analyse wendet sich vor allem dem Text *Wolken.Heim.* (1988) zu, mit dem sich eine inhaltliche und formale Wende im Werk Elfriede Jelineks vollzieht, greift jedoch auch kursorisch auf andere Theatertexte zurück. Zudem wird das Theater Jelineks vor dem Hintergrund einander widersprechender und sich wandelnder Formen der Rezeption betrachtet.

Inhalte: Feminismus, Dekonstruktivismus, Terrorismus

Die Theatertexte Elfriede Jelineks verhandeln an zahlreichen Stellen subversive Konzepte, wobei sich allerdings thematische Verschiebungen zeigen lassen. In ihren frühen Theatertexten wie *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979) und *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) werden u.a. die Geschlechterverhältnisse problematisiert und differenzfeministische Strategien diskutiert, so in einem Gespräch Noras mit Arbeiterinnen:

NORA: Ihr müßt verbrennen, was euch unfrei macht! Wenn eure Männer mit verbrennen, macht es nichts, denn sie haben euch die Maschine in die Hand gegeben [...].

ARBEITERIN: Das ist Anarchismus und Terrorismus!

NORA: Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließe. [...] Indem die Frau nicht mehr gefällt, tut sie den ersten Schritt zu ihrer Freiwerdung. Ein Tritt gegen die Basis einer Pyramide aus stiller Gewalt...¹¹

Doch im Stück über Nora gelingt diese „Freiwerdung“ nicht, und in *Krankheit oder Moderne Frauen* enden Emily und Carmilla als Doppelgeschöpf, das von den männlichen Figuren erschossen und dann vampirisch ausgesaugt wird. Corina Caduff beschreibt noch 1991 – allerdings selbst aus differenzfeministischer Perspektive argumentierend – dieses anti-utopische Theater als eine „radikale Neuerung in der Frauenliteratur“¹²: Jelineks Text zeichne „das Scheitern der verschiedenen Programme der Neuen Frauenbewegung nach bzw. nimmt es vorweg“¹³, thematisiere und problematisiere also Formen minoritärer Subversion. In dem Maße, wie sich die Themen Jelineks und der theoretische Zugriff der Theater- und Literaturwissenschaft auf ihre Texte verschieben, werden jedoch auch andere als differenzfeministische Momente ihrer frühen Stücke sichtbar. 2005 beschreibt Artur Peßka in demselben Stück – ausgehend von der Performanztheorie Judith Butlers – die „subversiv-groteske[n] Körper“ sowie verschiedene Formen „der Unterminierung der ‚Natürlichkeit‘ des Geschlechtskörpers [...] als Spiel der Maskeraden“¹⁴.

¹¹ Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. S. 7-78, hier S. 67.

¹² Caduff, Corina: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern u.a.: Lang 1991 (= Zürcher Germanistische Studien 25). S. 153.

¹³ Ebd., S. 155 f.

¹⁴ Peßka, Artur: *Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2005 (= Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft). S. 179 f.

Neben diesem Spannungsverhältnis zwischen der Vorführung differenzfeministischer Strategien (als minoritärer Subversion) und der Inkohärenz der binären Geschlechteridentitäten (als dekonstruktivistischer Subversion), wird in einigen Theatertexten Jelineks wie *Wolken.Heim.* (1988) und *Ulrike Maria Stuart* (2006) auch der Terrorismus der *Roten Armee Fraktion* als politisch-revolutionäre Form der Subversion reflektiert, wobei die von den Mitgliedern der *RAF* konstruierte revolutionäre Identität im Rahmen eines literarischen Gegendiskurses problematisiert wird.

Michel Foucault hat den Begriff ‚Gegendiskurs‘ in seinen frühen Werken als Opposition zu den wissenschaftlichen Diskursen der Moderne bestimmt; die gegendiskursive Literatur „löst sich von allen Werten [...] und läßt in ihrem eigenen Raum alles entstehen, was dessen spielerische Verneinung sichern kann (das Skandalöse, das Häßliche, das Unmögliche)“¹⁵. *Wolken.Heim.* manifestiert einen Gegendiskurs zum deutschen Identitätsdiskurs, der wiederum über mehrere Jahrhunderte philosophisch, politisch, rechtlich und schließlich auch in der Alltagssprache die deutsche Nation als einen kollektiven ‚Wir‘-Körper erfolgreich zu etablieren versucht hat und dabei ein Amalgam aus ‚Volk‘, ‚Sprache‘, ‚Nation‘ und ‚Boden‘ produziert. Der Text kreist um diese Selbstsetzung als Volksgemeinschaft, wobei die Tautologien und Widersprüche eines solchen Aktes im Text rhythmisch und ironisch offenbar werden: „Wir wir wir! All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche! Deutsche!“¹⁶

Das Spezifische an Jelineks Verfahren besteht darin, dass dieser Gegendiskurs durch einen intertextuellen und spielerischen Zugriff auf den Identitätsdiskurs realisiert wird. Am Ende heißt es: „Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der *RAF* von 1973-1977“ (WH 158); es finden sich auch weitere direkte Bezüge, wie z.B. auf Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ (WH 143). Der Text verknüpft diese scheinbar disparaten poetischen, philosophischen, politischen und alltagskulturellen Fragmente zu einem gemeinsamen Textkörper, wie auch die disparaten Subjekte im homogenisierten Volkskörper zum Verschwinden gebracht werden.

Dass Jelinek stilisierte Zitate aus den Briefen der *RAF* mit kolonialen Zitaten Hegels oder mit Heideggers das Aufkommen des Nationalsozialismus begrüßender Freiburger Rektoratsrede kombiniert, wirft ein grelles Licht auf die vorgeblich revolutionären und anti-imperialistischen Bestrebungen der Terrorist/innen: Die Unterwerfung des individuellen Körpers unter die Allgewalt des – in diesem Fall – revolutionären deutschen Identitätsdiskurses steht in direkter Verwandtschaft zu kolonialen und faschistoiden Diskursen, die das Subjekt einer politischen Idee untertan machen und die die *RAF* politisch zu überwinden vorgibt. „Und auch, wenn du die Knarre nicht mehr halten kannst, entläßt dich dieser Kampf um revolutionäre Politik nie“ (WH 151), heißt es in *Wolken.Heim.*

Formen: Die ‚Sprachflächen‘ und der Theaterbetrieb

1990 erklärte Elfriede Jelinek: „Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“¹⁷ Tatsächlich hat die Autorin schon in *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) das hierarchische Verhältnis von Theaterautorin und -regisseur thematisiert und sich somit gegen die Gepflogenheiten des

¹⁵ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= stw 96). S. 365.

¹⁶ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim.* In: dies.: *Neue Theaterstücke. Mit einem ‚Text zum Theater‘ von Elfriede Jelinek*. Reinbek: Rowohlt 1997. S. 135-158, hier S. 145.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990. S. 157-161, hier S. 157.

(männlich dominierten) Theaterapparats gestellt, indem sie z.B. in einer Regieanweisung ironisch feststellt: „*Wie Sie das machen, Herr Vorsitzender, ist mir egal.*“¹⁸

Es bleibt jedoch nicht bei dieser Offenlegung der institutionellen Machtverhältnisse: Jelineks Texte selbst verweigern sich den Gepflogenheiten des repräsentierenden Rollentheaters. Die Autorin, so Caduff, „subvertiert die zentrale Produktivkraft des theatralischen Mediums, den Schauspielkörper [...]. Jelinek setzt mit ihren Dramen nicht Rollen, sondern Sprachflächen gegeneinander.“¹⁹ Während der Schauspielkörper im Drama die Illusion eines einheitlichen Subjekts zu konstruieren versucht, präsentiert er bei Jelinek ein heterogenes und mitunter vielstimmiges Textmaterial, das Elfriede Jelinek selbst als „Sprachfläche“²⁰ bezeichnet hat – ein Begriff, der „die Abkoppelung des Sprechens vom Sprechenden und damit das Hervortreten der Rede als eines unpersönlichen, überindividuellen Diskurses mit Eigendynamik“²¹ beschreibt.

Wolken.Heim. ist Jelineks bisher dato radikalste Umsetzung dieses Programms. Ganz ähnlich wie Heiner Müllers *Bildbeschreibung* (1984) verzichtet dieser Text auf jede Regieanweisung und schreibt keine Rollenverteilung vor. Er besteht aus 25 Textblöcken, durch die sich zahlreiche Stimmen ziehen und in denen viele Zitate aus der deutschen Geistesgeschichte verknüpft werden. *Wolken.Heim.* ist ein postdramatischer Text, der keine Psychologisierungen oder Biografien vorgibt, sondern – wie Franziska Schößler beschreibt – „eher kollektive diskursive Grundbefindlichkeiten kenntlich werden lässt. [...] Ihre [d.h. Jelineks, T.E.] Figuren bestehen aus Anhäufungen von disparaten Sprachpartikeln.“²²

Das ästhetische Konzept der Sprachflächen verhält sich Anfang der 1990er Jahre avantgardistisch-subversiv zum Theaterbetrieb, der Jelineks Position auf dem Feld der Gegenwartsdramatik folglich zu marginalisieren versucht. Caduff konstatiert 1991, dass „[g]emessen am Bekanntheitsgrad der Autorin [...] die Zahl der bisherigen Theaterproduktionen ihrer Texte eher gering“²³ sei. Und noch 2000 stellt Christina Schmidt in einer Arbeit über „Jelineks Theater der Sprachflächen“ fest, dieses scheine „der Sekundärliteratur sowie dem Theater gleichermaßen Rätsel aufzugeben“²⁴.

Heute – 2007 – hat sich diese Situation stark verändert. Zwar bestehen einerseits noch immer in einigen konservativ-bürgerlichen Institutionen des Theaterbetriebs Ausschlussverfahren gegen die Autorin, ihre Theatertexte und entsprechende Aufführungen; andererseits sind jedoch Elfriede Jelinek und ihr Theater der Sprachflächen auf dem Feld des Theaters etabliert. Erstens trägt dazu bei, dass sich inzwischen (theater-)wissenschaftliche Arbeiten – gerade auch ausgehend von den Theatertexten oder Aufführungen von Texten Elfriede Jelineks – um die Analyse dieser nicht mehr dramatischen Texte (Gerda Poschmann, 1997) und des postdramatischen Theaters (Hans-Thies Lehmann, 1999) bemüht haben und im wissenschaftlichen Diskurs einflussreich geworden sind.

Zweitens geht auch der Theaterbetrieb selbst zunehmend souverän mit Jelineks Theater der Sprachflächen um, beispielsweise hinsichtlich seiner Preispolitik. 1993 wurde Jelinek von den Kritiker/innen zur *Dramatikerin des Jahres* gewählt, 1998 erhielt sie den *Georg-Büchner-Preis*, 2002 und 2004 den *Mülheimer Dramatikerpreis*. Im Jahr 2004 folgte die Nobilitierung

¹⁸ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 191-265, hier S. 197.

¹⁹ Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*. S. 255 f.

²⁰ Zit. nach Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: *Theater heute* 9 (1992). S. 4. Vgl. zum Konzept der Sprachfläche auch: Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Text*. S. 199-209.

²¹ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Text*. S. 276.

²² Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004 (= Forum Modernes Theater 33). S. 28 f.

²³ Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*. S. 241.

²⁴ Schmidt, Christina: „SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 1 (2000). S. 65-74, hier S. 65.

von allerhöchster Stelle – die Schwedische Akademie schrieb in ihrer Begründung zur Verleihung des *Literaturnobelpreises* an Elfriede Jelinek:

Das Genre der Texte Jelineks ist oft schwer zu bestimmen. Sie schweben zwischen Prosa und Poesie, [...] enthalten Theaterszenen und filmische Sequenzen. Was sie in den Stücken der letzten Jahre auf die Bühne stellt [...] sind keine Charaktere, sondern „Sprachflächen“, die einander konfrontieren.²⁵

Das symbolische (Preis-)Kapital der jelinekschen Theatertexte ist seitdem ins Unermessliche gestiegen, so dass sich z.B. einer der Juroren beim *Mülheimer Dramatikerpreis Stücke '07* anlässlich einer Patt-Situation zwischen Jelineks Text *Ulrike Maria Stuart* und *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* der Theatergruppe *Rimini Protokoll* mit der Begründung gegen Jelinek entschied, diese brauche den Preis nicht mehr.

Die letztlich erfolgreiche Positionierung Jelineks auf dem Feld der Theater führt drittens dazu, dass Regisseur/innen und jüngere Autor/innen das Theater Jelineks, das für sie bereits zu einem etablierten und gewohnten geworden ist, weiter entwickeln. Nicolas Stemmann nimmt in seiner *Babel*-Inszenierung (2006) das Konzept der Sprachfläche insofern radikal ernst, als er anfangs auf Schauspieler/innen verzichtet, den Text aus dem *Off* erschallen lässt und danach auf Froschpuppen verteilt; später geht er in die Gegenoffensive und fügt der jelinekschen Sprachfläche einen psychologisierenden und individualisierenden Text des japanischen Kannibalen Issei Sagawa bei. Theatertexte von Autor/innen wie Gesine Danckwart, Martin Heckmanns, René Pollesch, Falk Richter und Kathrin Röggla lassen sich in unterschiedlicher Weise als Weiterentwicklungen von Jelineks Theater bezeichnen.

John von Düffel stellt rückblickend fest, dass Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Werner Schwab zu Beginn der 1990er Jahre versucht hätten, „das alte Medium Theater durch eine bestimmte Sprache, durch eine Form von Diskurs zu erschüttern, der für den gängigen Theaterapparat zum Teil recht widerständig war.“²⁶ Nun ist jedoch das Theater Jelineks selbst ein Teil jenes (veränderten) Kanons geworden, dessen Macht- und Ausschlussverfahren es einst offenlegte.

Institutionen: Von der Skandalautorin zur Nobelpreisträgerin

In auffälliger Weise schwebt die Autorinnen-Ikone ‚Elfriede Jelinek‘ seit Dekaden durch den medialen Diskurs. Dies ist umso erstaunlicher, als sie selbst – in der Tradition Barthes‘ und Foucaults stehend – feststellt: „Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.“²⁷ Zudem konstatiert sie, dass die öffentliche Delegitimation der Intellektuellen weit fortgeschritten sei: „[D]ie Gesellschaft braucht Leute wie mich nicht mehr, ihre Angebote werden nicht mehr angenommen“, so dass „wir gern lächerlich gemacht werden, kaum daß wir den Mund aufmachen“.²⁸

Was das mediale Feld, die Feuilletons und sogar die Literaturwissenschaft im Gegensatz zu ‚authentischen Intellektuellen‘, die sich ‚mit Leib und Leben‘ für die Menschenrechte einsetzen, noch immer brauchen, sind Ikonen, an denen sie stellvertretend ihre Distinktionskämpfe austragen können. Insbesondere die Veröffentlichung des ‚Anti-Pornos‘ *Lust* (1989) führte gleichsam zu einer medialen und politischen ‚Hexenjagd‘ auf Jelinek. Anja Meyer beschreibt, wie sich ein mediales Paradigma herausbildete, das – bezogen auf Jelineks Werk – eine „Analogisierung von Geschlecht und Schreibkompetenz unter Einblendung

²⁵ Zit. nach <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-bibl-d.html> (Ausdruck vom 15.10.2006).

²⁶ John von Düffel, zit. n. Schöblier: *Augen-Blicke*. S. 315.

²⁷ Jelinek, Elfriede: „Nachbemerkung.“ In: dies.: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 85-90, hier S. 90.

²⁸ Fuchs, Gerhard u. Elfriede Jelinek: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gehüllt wieder raus.“ Ein E-Mail-Austausch.“ In: Bartens, Daniela u. Paul Pechmann (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1997. S. 9-27, hier S. 10.

sexistischer Akzente“²⁹ betrieben hat. Auch Jutta Schlich analysiert – ausgehend von Jelineks frühen Texten – eine „systematische Verwechslung von Autor und Werk, die den öffentlich auktorialen Epitext Jelineks bestimmt“ und sich sogar „– nuancierter – auf der Ebene der Literaturwissenschaft“³⁰ fortsetze. Tatsächlich ist es verblüffend, in welchem Maße bis heute (auch in diesem Sammelband und sogar in meinem eigenen Text) mit ‚Originaläußerungen‘ der ‚Autorin selbst‘ für oder gegen diese argumentiert wird.

Es lässt sich nicht verhindern, dass sich der mediale und wissenschaftliche Apparat der Medienfigur ‚Jelinek‘ bemächtigt und seine Machtspiele mit ihr treibt – trotz aller (paradoxen) Widerstände der Autorin. In Interviews erklärt sie, warum sie besser keine Interviews geben sollte, da „die Medien IMMER stärker sind und jede Strategie daher scheitern muß. Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.“³¹ In einem anderen Interview erläutert sie, dass sie den Fehler gemacht habe, sich nicht von Anfang an der Produktion medialer Autorenbilder zu verweigern (wie z.B. Salinger, Süskind oder die Nutzer/innen des multiplen Fakenamens Luther Blissett), und mutmaßt: „Vielleicht hätte ich es [...] vermeiden können, daß bei mir Person und Werk auf eine derart seltsame Weise miteinander identifiziert werden, obwohl meine Prosa eigentlich gar keine persönliche ist.“³² Doch es darf vermutet werden, dass auch diese Strategie kaum die Konstruktion eines Medienobjektes ‚Jelinek‘ verhindert hätte.

Das diskursive Ereignis der Literatur-Nobelpreis-Verleihung an Elfriede Jelinek hat dazu geführt, dass sich die Zuschreibungen an die Ikone ‚Jelinek‘ im medialen Diskurs noch einmal zugespitzt und zugleich teilweise verschoben haben, wobei auch hier wieder zwischen Form und Gehalt der jelinekschen Texte sowie dem medialen Diskurs über die Medienfigur ‚Jelinek‘ eine Kluft besteht: „Bezog sich die Begründung der Schwedischen Akademie für den Literaturnobelpreis ausschließlich auf Jelineks komplexe Spracharbeit, so zeigt die [...] Berichterstattung ganz andere Themenfelder.“³³ Alle ironischen Eingriffe der Autorin in den medialen Diskurs, der sie nur als Ikone ‚Jelinek‘ verfertigt und in eine fundamental tragische, paradoxe und aporetische Situation bringt, lassen sich somit – frei nach der Gruppe „Subversive Aktion“³⁴ – im Diktum zusammenfassen: „Der Sinn des öffentlichen Engagements ist sein Scheitern.“

3. APORIEN DER SUBVERSION. EIN FAZIT

Elfriede Jelinek entwickelt inhaltlich ein ‚subversives Theater‘, indem sie Konzepte politisch-revolutionärer, minoritärer und dekonstruktivistischer Subversion präsentiert, archiviert, problematisiert und mit- und gegeneinander verhandelt. Auf diese Weise schreiben Jelineks Theatertexte am Diskurs über die Subversion mit und diesen weiter, allerdings nicht als Verkünder seiner ‚Wahrheit‘, sondern als Impulsgeber kritischer Selbstreflexion, innerhalb derer die Wirkungslosigkeit, Paradoxien und Aporien subversiver Strategien offenbar werden.

²⁹ Meyer, Anja: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. ‚Die Klavierspielerin‘ und ‚Lust‘ im printmedialen Diskurs*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 1994. S. 157.

³⁰ Schlich, Jutta: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘*. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 23.

³¹ Fuchs u. Jelinek: „Man steigt vorne hinein.“ S. 9 f.

³² Jelinek, Elfriede, Sabine Treude u. Günther Hopfgartner: „Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter 1* (2000). S. 21-31, hier S. 23.

³³ Janke, Pia: „Vorwort.“ In: dies. und Studentinnen (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2005. S. 7-14, hier S. 8.

³⁴ Die „Subversive Aktion“ war Mitte der 1960er Jahre eine situationistische Aktionsgruppe mit u.a. Frank Böckelmann, Dieter Kunzelmann, Herbert Nagel und Marion Steffel-Stergar.

Jelineks Theater der Sprachflächen lässt sich zudem als eine Form künstlerisch-avantgardistischer Subversion innerhalb des Theaterdiskurses und seiner staatlichen Institutionen beschreiben, das sich gegen traditionelle ästhetische Verfahren stellt und auf diese Weise die „verschleierte[n] Machtverhältnisse und eingeschliffene[n] Unterdrückungsstrategien“³⁵ im (männlich dominierten) Theaterbetrieb freilegt. Allerdings erleidet es das Schicksal aller wichtigen avantgardistischen Werke: Werden Jelineks Theatertexte noch bis in die 1990er Jahre hinein vom deutschsprachigen Theaterbetrieb weitgehend ausgeschlossen, so kann heute von ihrer erfolgreichen Positionierung und Kanonisierung auf dem Feld des Theaters und von einer Aneignung ihrer ästhetischen Strategien durch eine neue Generation von Autor/innen gesprochen werden. Das soll aber nicht heißen, dass sich nicht auch erfolgreich positionierte Theatertexte und Autor/innen weiter in Definitionskämpfen befänden, was sich z.B. im medialen Umgang mit der Autorinnenfigur ‚Jelinek‘ zeigt, die – trotz ihrer ironischer, wechselhafter und widersprüchlicher Selbstinszenierung – noch immer als Projektionsfläche für symbolische Ausschlüsse aus dem politischen, medialen und künstlerischen Feld genutzt wird.

Die hämische Feststellung der *FAZ*, Elfriede Jelinek habe einen ‚Nobelpreis für die Subversion‘ erhalten, liest sich bei näherer Betrachtung als Hinweis auf die marginalisierte Wirkungskraft literarischer oder theatertextlicher Werke im gesellschaftlichen Kontext. Jeder formal avancierte und inhaltlich politische Theatertext kann nur temporär und in spezifischen Milieus seine subversive Kraft entfalten; als minoritäres Medium, dem das Joch ‚der Gesellschaftsveränderung‘ auferlegt wird, ist er dazu verurteilt, sich in inhaltliche und mediale Aporien der Subversion zu verrennen und bei Durchsetzung seiner subversiven Position vom Kunstbetrieb absorbiert zu werden. Mit diesen paradoxen und komplexen Verhältnissen sind Elfriede Jelineks Theatertexte in herausragender Weise umgegangen. Auch dies ist allerdings eine Behauptung, die an der Kanonisierung und Institutionalisierung von ‚Elfriede Jelinek‘ mitarbeitet.

³⁵ Schößler, Franziska: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Elfriede Jelineks Demontage des (männlichen) Theaterbetriebs.“ In: *Der Deutschunterricht* 4 (2006). S. 46-55, hier S. 46.

**ELFRIEDE JELINEKS THEATER DER SKANDALE –
DIE ÖSTERREICHSATIREN *BURGTHEATER*,
PRÄSIDENT ABENDWIND UND *STECKEN, STAB UND STANGL***

Viktoria Helfer

*Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für deutsche Philologie*

1. ADAPTION UND ANSTIFTUNG VON MEDIENSKANDALEN

Einige Theaterstücke Elfriede Jelineks blieben der österreichischen Öffentlichkeit zunächst verborgen: Sie wurden in Deutschland uraufgeführt. Den skandalträchtigen Stücken aus der Mitte der 1980er Jahre, *Burgtheater* (1985) und *Präsident Abendwind* (1987), wollte sich damals in Österreich kein Dramaturg stellen; selbst der spätere Skandal-Regisseur des Wiener Burgtheaters Claus Peymann lehnte die Aufführung von *Burgtheater* ab. Zwar erschien in den *manuskripten* 1982 ein überarbeiteter Vorabdruck des Stückes, doch blieben weitere Auswirkungen des von der Autorin selber als „sehr heißes Eisen“ angekündigten Stückes, in der – wie sie spöttisch bemerkt – „die heilige Kuh des Wessely-Hörbiger-Clans“ spielt, zunächst aus.¹ Um in Wien keinen Skandal auszulösen, wurde die beißende Satire auf die noch lebende Wessely-Dynastie erst einige Jahre danach in Bonn uraufgeführt. Das Stück *Präsident Abendwind* lässt sich ebenfalls dieser Tendenz zuschreiben: Diese Waldheim-Groteske durfte erst ein Jahr nach den österreichischen Präsidentschaftswahlen in Berlin uraufgeführt werden, während sie in Wien noch lange ein Tabu blieb. Anders erging es dem späteren Stück *Stecken, Stab und Stangl* (1996), das die Gräueltat der Ermordung von vier Romas im Burgenland aufgreift. Jelinek wollte es zunächst im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg aufführen lassen und es erst ein Jahr danach für eine Burgtheater-Aufführung durch George Tabori in Wien freigeben, denn zwischen 1996 und 1997 verhängte die Autorin aus Protest gegen die konservativen und rechten Politiker selber ein Aufführungsverbot für ihre Stücke in Österreich. Zusammen mit u.a. Artmann, Mayröcker, Jandl und Streeruwitz protestierte sie im Jahr 2000 gegen die Koalition mit der FPÖ und drohte mit einem neuen Aufführungsverbot. In einem Interview zu *Stecken, Stab und Stangl* äußerte sich Jelinek 1996 so über ihre moralistische Wut als Schriftstellerin in ihrem Heimatland:

Mir ist bewußt, daß diesem übersteigerten Moralismus nichts gerecht werden kann. Und mir ist bewußt, daß ich da besessen bin und auch ungerecht. Aber deshalb mache ich ja auch Kunst. Wenn ich

¹ Die Künstlerfamilie mit Paula Wessely, Attila Hörbiger und dem Bruder Paul Hörbiger war eine vom NS-Regime gekürte Theater- und Filmschauspieler-Elite, die nach ihrer Rehabilitierung weiterhin Popularität und Beliebtheit genoss. Jelinek übermittelte Otto Breicha, dem Herausgeber der *protokolle*, folgende Überlegung zu ihrem Stück, das auf die ‚braune‘ Vergangenheit dieser Familie anspielt: „Alles ist genauestens recherchiert, aber man riskiert natürlich etwas damit.“ Zit. nach Mayer, Verena u. Roland Koberg: *elfriede jelinek. Ein Porträt*. Hamburg: Rowohlt 2006. S. 135 (Quelle: Österreichisches Literaturarchiv. Nachlass Otto Breicha).

Ausgewogenheit und Gerechtigkeit vermitteln wollte, wäre ich vielleicht Anwältin oder Ärztin oder Lehrerin. Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.²

Wegen ihrer ständigen publizistischen Österreich-Kritik und der provokanten Aussagen zum Thema Frauenausbeutung in ihren Prosaschriften gilt Jelinek – insbesondere seit den 1980er Jahren – als die populärste österreichische Skandal-Autorin der Gegenwart. Seit dem *Burgtheater*-Skandal 1985 ist sie als „Nestbeschmutzerin“³ verrufen.

Aus theaterhistorischer Sicht auf die späten 1980er und frühen 1990er Jahre, als die Tendenz einer Radikalisierung und Innovation von bekannten und meistgespielten Theaterstücken einsetzte, kann der Rückgriff auf das Wiener Volkstheater in diesen drei Dramen einerseits als eine radikale Antwort auf die damalige allgemeine Krise des Theaters gelten – man denke an den Leitspruch von C. Bernd Sucher: „leeres Theater – gutes Theater?!“⁴ Andererseits lässt der Rückgriff sich als eine Antwort auf die Debatte um die österreichische Kultur und Identität im Zuge der Infragestellung des Mythos von Österreich als einem ‚Opfer‘ während des Dritten Reichs lesen. Als 1986 der ehemalige Generalsekretär der UNO, Kurt Waldheim, als Kandidat der ÖVP trotz heftiger Proteste das Amt des österreichischen Bundespräsidenten annahm, begann eine künstlerische Protestwelle. Gegen die allzu schnell ‚vergessene‘ Nazi-Vergangenheit des Landes richteten sich Künstler wie Heinz R. Unger, Felix Mitterer oder Thomas Bernhard.⁵ Provokation auf der Bühne garantierte schlagartigen Erfolg und die Stücke konnten durch die ‚Waldheim-Affäre‘ das Interesse einer breiten Öffentlichkeit gewinnen.⁶

Burgtheater und *Präsident Abendwind* führten geradezu ihr eigenes Aufführungsverbot in Österreich herbei, erzielten jedoch auf deutschen Bühnen ein Jahr nach den Skandalfällen nicht mehr den erhofften Erfolg: Die wörtliche Hinnahme und Deutung der Stücke schien sich gegen noch lebende Personen zu richten: gegen Paula Wessely und Attila Hörbiger im mehrmals überarbeiteten Stück *Burgtheater*⁷ und gegen den damaligen Bundespräsidenten Kurt Waldheim im Stück *Präsident Abendwind*. Noch provokanter wirkte Jelinek in ihrer Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises 1986, als sie zur politischen Situation in

² Elfriede Jelinek im Gespräch mit Stefanie Carp: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“ In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm> [23.8.2007]. Vgl. *Theater der Zeit* 3 (1996). S. 90 f.

³ Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2002; May, Ursula: „Nobelpreis an eine ‚Nestbeschmutzerin‘. Elfriede Jelinek und der Literaturnobelpreis.“ In: *hr-online.de* vom 9.11.2004. URL:

http://hr-online.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp?rubrik=3030&key=standard_document_2464986. [1.3.2007]; N. N.: „Elfriede Jelinek. Literaturnobelpreis für ‚Skandal-Autorin‘.“ In: *Stern Online* vom 7.10.2004. URL: <http://elfriede-jelinek-news.newslib.com/story/2147-2627109/> [1.3.2007].

⁴ Sucher, Curt Bernd: *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch. 1995. S. 290. Der Leitspruch wurde hier direkt vom abschließenden polemischen Plädoyer für das Verhältnis zwischen Kunst, Kommerz und Kritik übernommen.

⁵ Zahlreiche Autoren haben ihren Widerstand gegen eine restaurative Ära, die mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit nicht abgerechnet hat, im Buch *Die Leiche im Keller* (1988), in ihren Essays und in anderen ihrer Werke geäußert. Zu den im ästhetischen Sinne mit politischem Sprengstoff beladenen Stücken lassen sich analog zu Elfriede Jelineks beiden Stücken u. a. auch *Die Republik des Vergessens* (1980/87) von Heinz R. Unger, *Kein schöner Land* (1987) von Felix Mitterer und *Heldenplatz* (1988) von Thomas Bernhard rechnen.

⁶ Einerseits schrieben die Schriftsteller kritisch über ein Österreich, das seine NS-Vergangenheit mit dem sogenannten ‚Opfermythos‘ zu leugnen suchte, andererseits über die ‚Österreich-Ideologie‘ in der Literatur und Kunst, die eine im restaurativ-konservativen Sinne ehrwürdige österreichische Kultur propagierte und gegen einen Verlust des nationalistischen Stellenwerts des Wiener Burgtheaters protestierte. Vgl. Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon 2001. S. 79 u. S. 175; Ders.: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke 1992. S. 95-152.

⁷ Nach einer Anfrage riet Otto Breicha Jelinek, die Druckversion so zu verschleiern, dass man nicht nachweisen kann, wer gemeint war, und dass „man sich, wenn es drauf ankommt, blöd stellen kann“. Zit. nach Mayer u. Koberg: *elfriede jelinek*. S. 135.

Österreich Stellung nahm und den Vortrag polemisch mit „In den Waldheimen und auf den Haidern“ (1986) betitelte:

[W]ir müssen uns nur im richtigen Moment noch kleiner machen, damit man uns nicht sieht und auch unsere Vergangenheit nicht, wenn wir Bundespräsident, also das Höchste was es gibt, werden wollen. Und wir müssen uns im richtigen Moment auch groß zu machen verstehen, damit wir [...] in die Weltpresse hineinkommen, und zwar selbstverständlich positiv, denn wir leben ja wirklich in einem schönen Land, man kann es sich anschauen gehen, wann immer man will!⁸

Jelineks ‚Österreichbeschimpfung‘, die sie kurz nach den Präsidentschaftswahlen unverschleiert präsentierte, hatte hauptsächlich in den Lokalzeitungen *Neue Kronen Zeitung* und *Volksstimme* für Erregung gesorgt.⁹ Seither wurde Jelinek in die Reihe von berüchtigten Österreichbeschimpfern wie Peter Handke, Peter Turrini und Thomas Bernhard gestellt. Österreichbeschimpfungen im Allgemeinen erfreuten sich einerseits eines regen Interesses ausländischer Kommentatoren, v.a. solcher aus Deutschland; öffentliche Beschuldigungen von Politikern dienten andererseits als eine radikale Art der Auseinandersetzung mit staatlichen Zensoren, die den Produktionsmarkt im Inland zu regulieren suchten.

1.1. *Burgtheater*

Trotz der Ankündigung in der *Neuen Kronen Zeitung*, das Stück *Burgtheater* werde „der größte Theaterskandal“¹⁰ sein, wurde es bisher im Wiener Burgtheater nie aufgeführt, sondern zuerst am 10.11.1985 in Bonn von Horst Zankl inszeniert, wo die Premiere wegen der Sprache fehl am Platz war und das Werk kaum Resonanz finden konnte.¹¹ In Wien erregte das Stück zwar größtes Aufsehen in den Medien; die Stadt und der Direktor des Burgtheaters versuchten jedoch eine Aufführung zu boykottieren:

‚Burgtheater‘ *muß* in Wien, muß am Burgtheater gespielt werden. ‚Burgtheater‘ *kann* in Wien, kann am Burgtheater *nicht* gespielt werden. Jedenfalls jetzt nicht. Nicht, wenn Attila Hörbiger im nächsten April neunzig Jahre alt wird. Nicht, wenn seine und Paula Wesselys Goldene Hochzeit Ende November bevorsteht. Jetzt, nicht, auch wenn ORF und Zeitungen, offen skandallüstern, auf eine Aufführung, ein Gastspiel drängen.¹² [Hervorhebungen im Original]

Elfriede Jelinek wurde in den Augen der österreichischen Bürger bereits nach der Bonner Aufführung als „Nestbeschmutzerin“ verrufen; zu einer geplanten, etwas dezenteren szenischen Lesung des Stückes in Wien kam es trotz der Absprache mit den Dramaturgen Reinhard Urbach und Klemens Renoldner nicht. Erst zehn Jahre später durfte das Grazer Theater am Bahnhof unter der Regie von Ed. Hauswirth diesen Plan im Sommer 2005 auf der Bühne experimentell und etwas gewagter umsetzen.

Der persönliche Angriff auf das beliebte Wiener Burgtheaterensemble der Hörbiger-Wessely-Familie war den Wienern ein Dorn im Auge, was nicht zuletzt nach Michael Jeannées Ankündigung des Stückes in der *Neuen Kronen Zeitung* als „ein widerliches Machwerk, in dessen Mittelpunkt eine perverse, sabbernde, brutale und exzessive Schauspielerfamilie steht, die Hörbiger“¹³, eine heftige Reaktion von Lesern in den Tageszeitungen zur Folge hatte. Trotz der Unaufgeführtheit des Stückes in Österreich haben

⁸ Jelinek, Elfriede: „In den Waldheimen und auf den Haidern“ (= Böll-Preis-Rede vom 2.12.1986). In: Janke: *Die Nestbeschmutzerin*. S. 54 f.

⁹ Vgl. dazu die Artikel: Fink, Hubert: „Die Beschimpfung.“ In: *Neue Kronen Zeitung* vom 9.12.1986; Hupka, Kilian: „Befinkung.“ In: *Volksstimme* vom 19.1.1987.

¹⁰ Zit. nach Mayer, Verena u. Roland Koberg: „Jelinek: Da ist die Hex!“ In: *Die Presse*. Beilage Spectrum vom 14.1.2006. S. III-IV, hier S. III.

¹¹ Vgl. die Rezension zum Stück: Grack, Günther: „Wiener Schmä.“ In: *Der Tagesspiegel* vom 18.5.1986. S. 4.

¹² Löffler, Sigrid: „Erhalte Gott Dir Deinen Ludersinn.“ In: *Profil* vom 18.11.1985.

¹³ Michael Jeannée über Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: *Neue Kronen Zeitung* vom 1.12.1985; vgl. auch den Artikel: „In den Waldheimen‘: Jelinek liest die Leviten.“ In: *Der Standard* vom 19.1.2006. S. 10.

Boulevardzeitungen den öffentlichen Vorwurf genährt, dass Jelinek den Ruf des Wiener Burgtheaters ‚beschmutze‘ und zugleich den schlechten gesundheitlichen Zustand von Attila Hörbiger im hohen Alter missachte. Leserkommentare in Zeitungen wie dem Wiener *Kurier*, der Wiener Zeitschrift *Volksstimme*, dem Berliner *Tagesspiegel* oder der Wiener *Neuen Kronen Zeitung*, in denen Jelinek als „Schmiererin“, „Hetzerin“ und „potenzielle Mörderin“ verrufen wurde, erhöhten ihre Unbeliebtheit im Inland, zugleich aber ihre Bekanntheit im deutschsprachigen Ausland.¹⁴ In ihrem Kommentar im *Profil* betonte Jelinek die eigentliche Absicht, die sie mit ihrem Stück verfolgen wollte, und setzte sich gegen die Publizisten zur Wehr: „Nicht geschrieben, um zwei alte Leute und einen Toten zu kränken. Sondern zu Ehren der vielen Künstler, die freiwillig oder unfreiwillig emigriert sind.“¹⁵

Die Skandalträchtigkeit des Stückes liegt im radikalen Vorwurf Jelineks, der auf die Tatsache zurückgreift, dass am 15.12.1945 die Wesselys in Salzburg rehabilitiert wurden, obwohl Paula Wessely im antipolnischen und antisemitischen Propagandafilm *Heimkehr* von 1941 mitgespielt hatte und zudem eine von Hitler dotierte Staatsschauspielerinnen sowie einer der höchstbezahlten UFA-Stars gewesen war.¹⁶ Nach ihrer Auftrittserlaubnis (1948) spielte Wessely dagegen mit großer Hingabe in Karl Hartls *Der Engel mit der Posaune* eine Jüdin, die aus Angst vor der Deportation Suizid begeht. Jelineks Interesse richtete sich in *Burgtheater*¹⁷ wie auch im späteren Monolog *Die Erbkönigin* (1999) auf das moralisch verfehlte Verhalten Paula Wesselys im Dritten Reich. Sie zeigt sie als eine an das NS-Regime wie auch an die Nachkriegszeit angepasste, sich kritiklos unterwerfende Künstlerin, deren braune Vergangenheit nach dem Krieg vom österreichischen Publikum ‚vergessen‘ wurde.

Ein Jahr nach dem Skandal um *Burgtheater* bezog Jelinek in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises erneut Position gegenüber dem moralischen und kulturellen Zustand Österreichs und dessen zwiespältiger Haltung kritischen Künstlern gegenüber:

In Österreich wird kritischen Künstlern die Emigration nicht nur empfohlen, sie werden auch tatsächlich vertrieben – da sind wir gründlich. Ich erwähne nur Rühm, Wiener, Brus, die in den sechziger Jahren das Land verlassen haben. Ich erwähne nicht Jura Soyfer, der im KZ ermordet worden ist, denn das ist zu lang vergangen und daher zu lang schon vergessen und vor allem, vergeben, denn uns verzeiht man einfach alles. [...] Heinrich Böll hätte hier sehr viel gesagt, aber man hätte es ihm erst erlaubt, nachdem er den Nobelpreis bekommen hat. So wie sich kaum jemand ernsthaft bemüht hat, einen Elias Canetti nach Österreich zurückzuholen, denn Juden haben wir zwar so gut wie keine mehr, aber immer noch zu viele.¹⁸

Auch Jelineks feindliche Kritik an Österreich nach ihrer Nobelpreisverleihung 2004 ist im Kontext der Emigrationsgeschichte deutschsprachiger Künstler zu verstehen: Die Auszeichnung sollte laut der Autorin nicht „als Blume im Knopfloch für Österreich“¹⁹ verstanden und staatlich vereinnahmt werden, sondern als Anerkennung ihrer langjährigen schriftstellerischen Arbeit, in der bekanntlich gerade das Anti-Heimat-Motiv gepflegt wird.

¹⁴ Moser, Gerhard: „Von der nahtlosen Kontinuität. Elfriede Jelinek über ihr Stück ‚Burgtheater‘ im kommunistischen Kulturkreis“. In: *Volksstimme* vom 9.2.1986; Vgl. auch: Janke, Pia: „Die Nestbeschmutzerin“. In: *Der Standard* vom 8.10.2004. S. 4.

¹⁵ Zit. nach Lingens, Peter Michael: „Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?“ In: *Profil* vom 25.11.1985. S. 12-14, hier S. 14.

¹⁶ Auf die lobende Kritik von Sigfrid Löffler zu *Burgtheater* hin erschienen in der nächsten Ausgabe des *Profil* drei weitere Artikel, die sich mit dem Thema der NS-Vergangenheit der Künstlerfamilie der Wesselys beschäftigten und in die Schlagzeilen gelangten: „Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?“ und „Was habe ich gewusst – nichts“ sowie „Was hätte das für ein Theaterstück werden können“. In: *Profil* vom 25.11.1985. S. 12-14; S. 88-95.

¹⁷ Der antisemitische Satz „Wir kaufen nicht bei Juden“ von Wessely im Film *Heimkehr* wird in Jelineks *Burgtheater* von Schorsch wieder aufgegriffen und umgeschrieben: „Seind Sie der Vertreter des Weltjudentums? Mir kaufen nix!“ In: Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*. In: dies.: *Theaterstücke*. Köln: Prometh Verlag 1984. S. 115.

¹⁸ Jelinek: „In den Waldheimen und auf den Haidern.“ S. 54 f.

¹⁹ Vgl. das Fernseh-Porträt „Literaturnobelpreis an Elfriede Jelinek.“ In: 3sat vom 10.10.2004.

1.2. *Präsident Abendwind*

Bei Jelineks zweitem „denunziatorischen Volksstück“ *Präsident Abendwind* blieb ein Skandal gänzlich aus.²⁰ Das Stück durfte zunächst nicht auf österreichischem Boden gespielt werden und wurde im Literaturhaus Berlin am 11.7.1987 von Werner Gerber uraufgeführt. Um diese Zeit war der Skandal um die Frage nach der NS-Vergangenheit und der damaligen Funktion Kurt Waldheims in Österreich bereits zu Ende.²¹ Die Aufführung in Berlin erbrachte jedoch nicht den erwarteten Erfolg, da das sprachlich höchst artifizielle Stück auf ein ausländisches Publikum traf.²²

Kritik an Waldheim hatte eine längere Tradition: Bereits 1970 war er anlässlich seiner ersten Kandidatur um das Präsidentenamt als ehemaliges Mitglied der SA-Reiterstandarte angegriffen worden, doch fehlte es damals noch an Beweismaterialien. 1986 folgten erneute Angriffe, was zur Zeit der Wahlen in Österreich den ersten größeren Skandal auslöste – damals sprach das österreichische Nachrichtenmagazin *Profil* erstmals von der ‚Waldheim-Affäre‘ – wozu der Beweis diesmal von seiner eigenen lückenhaften Autobiographie *Im Glaspalast der Weltpolitik* (1985) geliefert wurde.²³ Die ÖVP startete daraufhin in Österreich eine Schutzkampagne, so dass Waldheim trotz Protesten die Wahlen für eine sechsjährige Amtszeit als Bundespräsident gewann. Zugleich erhob der Jüdische Weltkongress massive Vorwürfe gegen Waldheim. Außerdem wurde der ehemalige hohe Beamte 1987 von den USA auf die *watch list* gesetzt, wodurch ihm die Einreise in die USA verwehrt wurde. Die ambivalente Beziehung Österreichs zu seiner Geschichte und Tradition seit der ‚Waldheim-Affäre‘ löste bei vielen Autoren eine provokative und oppositionelle Reaktion aus. Andererseits propagierten protestierende Bürger, die gegen Peymanns Aufführung von Thomas Bernhards *Heldenplatz* im Wiener Burgtheater (1988) demonstrierten, eine ehrwürdige Kultur Österreichs und stemmten sich gegen die radikale Oppositionswelle der Künstler. Selbst Bundespräsident Waldheim warf Bernhards erbarmungsloser Österreichsatire „Schädigung des österreichischen Ansehens“ vor.²⁴ Waldheim ergriff während seiner Amtszeit öfters Partei in kulturellen Angelegenheiten. Er befürwortete die Bewahrung der Kultur und des Ansehens Österreichs und kritisierte die österreichischen „Nestbeschmutzer“ aus der jüngeren Generation, etwa in seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele im Jahr 1987:

²⁰ Juliane Vogel bezeichnet in ihrer Vorlesungsreihe Jelineks Stücke, in denen wie schon bei Ödön von Horvath Personen anhand der verlogenen Sprache entlarvt werden, als „denunziatorische Volksstücke“. In: „Dramatik in Österreich nach 1945.“ Sommersemester 2005. Universität Wien. URL: <http://univie.ac.at/iggerm/files/Vogel-VO.rtf>. [1.3.2007]

²¹ Im *Profil* vom 14.11.1985 heißt es im Artikel von Hubertus Czernin „Die Geschichte vom Doktor W.“ erstmals, dass der Angriff, wonach Waldheim ein Angehöriger des SA-Reitersturms gewesen sei, falsch sei, denn er sei in der Kavallerieabteilung ‚Wehrmacht 45. Infanteriedivision‘ gewesen. Für den Vorwurf, dass Waldheim Mitglied im Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund gewesen sei, gab es damals noch keinen konkreten Hinweis.

²² Vgl. die Rezension zum Stück: Köster, Cornelia: „Und wo war Nestroy?“ In: *Der Tagesspiegel* vom 17.7.1987. S. 4.

²³ 1985 hatte der Artikel von Hubertus Czernin im *Profil* noch keine Reaktion ausgelöst; erst am 3. März 1986 sollte die Schlagzeile „Waldheim und die SA“ von demselben Autor im *Profil* einen Skandal hervorrufen: Dort wurde darüber berichtet, dass Waldheim in seiner zuvor erschienenen Autobiographie *Im Glaspalast der Weltpolitik* (1985) sein Verhalten zur Zeit des Nationalsozialismus und des Ersten Weltkrieges verschwiegen hat. Waldheim hatte darin behauptet, dass er an der Ostfront verwundet worden sei, und hatte die Wahrheit, dass er von 1942 bis 1943 als Ordonnanzoffizier in Saloniki unterwegs war, vertuscht.

²⁴ Bentz, Oliver: *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. S. 90-106.

Wir alle sind dazu aufgerufen, unseren ideellen und materiellen Beitrag zur Bewahrung und Mehrung des kulturellen Erbes zu leisten, das uns anvertraut ist. [...] Junge Menschen] können nicht alles verstehen, was wir erlebt haben. [...] Nie wäre der Wiederaufbau nach 1945 mit dem heutigen Defätismus möglich gewesen. Haben wir mehr Zuversicht und Selbstvertrauen!²⁵

Als Hauptproblem für die mangelnde Zuversicht bezeichnete Waldheim den Generationswechsel in Österreich. Auf die innenpolitische Umwälzung Mitte der 1980er Jahre, als Kurt Waldheim zum Bundespräsidenten gewählt wurde und Jörg Haider die Führungsrolle in der Freiheitlichen Partei übernahm, reagierten die jungen Künstler mit Misstrauen und zunehmendem Protest. Elfriede Jelinek ging im Juni 1987 sogar mit Protestierenden auf die Straße und verteilte Flugblätter mit der Aufschrift: „Wir können nicht wissen, wie wir uns damals verhalten hätten, aber wir wissen, wie wir uns verhalten hätten sollen. Wir ehren die Helden des österreichischen Widerstandes, wir gedenken der Opfer.“²⁶

Jelinek provozierte den Präsidenten am Tag seiner Vereidigung vor der ÖVP mit einer gehässigen Grußadresse und sandte ihm am Tag der Eröffnung des Steirischen Herbstes 1986 einen offenen Brief mit einer höhnischen Bemerkung.²⁷ Ein zweiter Versuch Jelineks, den österreichischen und deutschen Zuschauern und Zuhörern ihre Österreichsatire über den ‚vergangenheitsvergesslichen‘ Präsidenten näher zu bringen – um bei der zweiten Wahlperiode die Wiederwahl Waldheims sabotieren zu können –, gelang ihr 1992 durch die Erstaufführung von *Präsident Abendwind* unter der Regie von Johanna Liebeneiner in Innsbruck und durch die Ausstrahlung der Hörspielfassung im Bayerischen Rundfunk.

1.3. *Stecken, Stab und Stangl*

Im Gegensatz zu den zwei Volksstücken *Burgtheater* und *Präsident Abendwind* erbrachte die Aufführung der Satire *Stecken, Stab und Stangl* am 12.4.1996 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg endlich den ersehnten Erfolg. In Österreich sollte das Stück nach Ansicht der Autorin zunächst nicht gespielt werden, auch wenn es über und für dieses Land geschrieben wurde, denn das Drama greift die Geschichte der heimtückischen Ermordung von vier Romas im burgenländischen Oberwart im Jahr 1995 auf. Der rassistische Anschlag wurde mit einer versteckten Sprengbombe durchgeführt, die die Aufschrift „Roma zurück nach Indien“ trug. In der Folge wurden die politischen Rahmenbedingungen, in denen das Attentat entstehen konnte, von der Regierung wie auch von den Medien in Österreich zunächst ausgeklammert, verharmlost und von Jörg Haider sogar ausländerfeindlich zugespitzt.²⁸ Infolge zunehmender ‚Müdigkeit‘ und künstlerischer Isolation verhängte Jelinek ein Verbot für Aufführungen ihrer Stücke in Österreich:

Ich glaube, daß die Demoralisierung und Verwahrlosung der österreichischen Öffentlichkeit aufgrund der Verkommenheit der österreichischen Presse - und auch davon handelt das Stück - so weit fortgeschritten ist, daß ich gar keine Lust mehr habe, mich damit auseinanderzusetzen, und daß ich dem nur aus dem Weg gehen möchte.²⁹

²⁵ Zit. nach dem Artikel „Waldheim fordert mehr Zuversicht“. In: *Der Tagesspiegel* vom 28.7.1987. S. 4.

²⁶ Zit. nach *Volksstimme* vom 23.6.1987.

²⁷ Jelinek warf Waldheim in ihrer Grußadresse vor, dass er sich „als Kumpel der antisemitischen Stammtischgröler“ entlarvt habe. In: *Die Zeit* vom 18.7.1986. Im offenen Brief protestierte sie mit den Worten gegen Waldheim: „Sie haben Ihre Vergangenheit vergessen. Wir würden gern vergessen, dass Sie unser Bundespräsident sind.“ Zit. nach Janke: *Die Nestbeschmutzerin*. S. 50.

²⁸ Jörg Haider hatte im Nationalrat eine ausländerfeindliche Bemerkung abgegeben, die anschließend eine heftige Debatte auslöste: „Wer sagt, dass es nicht um einen Konflikt bei einem Waffengeschäft, einen Autoschieberdeal oder um Drogen gegangen ist?“ In: 88. *Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich*, stenographisches Protokoll vom 8.10.1997. S. 42.

²⁹ Jelinek/Carp: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“ Vgl. auch Jelinek, Elfriede: „Nichts ist mehr wie vorher.“ In: Scharsach, Hans-Henning (Hg.): *Haider. Österreich und die rechte Versuchung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 239-242.

Die österreichische Erstaufführung von *Stecken, Stab und Stangl* durch Georg Tabori erfolgte im September 1997 dennoch am Wiener Burgtheater und ging skandalfrei über die Bühne; gleichwohl erschien einen Monat später ein Wahlplakat der FPÖ, das sich u.a. gegen Elfriede Jelinek richtete. Der Skandal über Jelineks Stück ereignete sich auch diesmal am Rande der Aufführungsgeschichte und erzielte Vorwürfe gegen die Autorin selber: Jörg Haiders Worte auf den Wahlplakaten zum Wiener Gemeinderat diffamierten die kritischen Kunschtchaffenden des Landes als Staatskünstler im Dienste der sozialdemokratischen Kulturpolitik: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Peymann, Pasterk ... oder die Kunst und Kultur? Freiheit der Kunst statt sozialistische Staatskünstler.“³⁰

Die Verfeindung zwischen den Künstlern und der rechtsextremen FPÖ hatte bereits nach der Bundespräsidentenwahl von 1986 angefangen, als Jörg Haider als Abgeordneter in den Nationalrat aufgenommen wurde.³¹ Im Jahr 2000, kurz nachdem Haider den Parteivorsitz niedergelegt und nach Kärnten zurückgekehrt war, erschien Jelineks Haider-Farce *Das Lebewohl* (2000): eine Art Abrechnung mit rechtspopulistischen Ideen in Österreich. Das Stück wurde im selben Jahr in Berlin von Ulrike Ottinger uraufgeführt, da wegen der FPÖ-ÖVP-Koalition von der Autorin erneut ein Aufführungsverbot über Österreich verhängt wurde.

2. FÜR ODER GEGEN DEN THEATERSKANDAL?

Genrespezifisch gesehen, greifen Elfriede Jelineks sprachlich „denunziatorische Volksstücke“ (Juliane Vogel) *Burgtheater*, *Präsident Abendwind* sowie *Stecken, Stab und Stangl* die Tradition des Wiener Volkstheaters auf. Das Volksstück als Genre wird nach Gero von Wilpert folgendermaßen definiert:

[Drama] mit einer aus dem Volksleben entnommenen Handlung in volkstümlich schlichter, leichtverständlicher Form, die oft durch Einlagen von Musik, Gesang und Tanz sowie Anwendung von Effekten, Sentimentalität u.ä. niederen Elementen dem Geschmack des Großstadtpublikums entgegenkommt [...].³²

Jelineks Theatersatiren beanspruchen jedoch nicht, dem Geschmack der Bürger entgegenzukommen oder sie zu unterhalten; sie pflegen vielmehr gattungsfremde Eigenschaften wie das Austreiben der Lebhaftigkeit aus dem Körper der Figuren und die Funktionalisierung des Schauspielers als Sprachfläche auf der Bühne.³³ Die Sprache übernimmt dabei die Hauptrolle und erfüllt die kritische Zielforderung der Autorin, wobei der Schauspieler ausschließlich körperliche Arbeit leistet. Ähnlich wie in den kritischen Volksstücken von Ödön von Horvath, in denen Sprecher anhand ihrer Sprache entlarvt

³⁰ Zit. nach Sigrid Löffler: „Bomben und Plakate. Zur Verhaiderung des österreichischen Kulturklimas“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 25.10.1995. S. 13.

³¹ Vgl. auch Jörg Haiders Rede „Für Freiheit und Verantwortung“ am 26. Oktober 1993: „Wer sind denn heute die Vorbilder in der österreichischen Gesellschaft? André Heller, Udo Jürgens, Elfriede Jelinek, Jazz Gitti – sie alle sind also die Vorbilder des neuen Österreich! Sie rangieren in den Zeitgeistmagazinen an erster Stelle, sie seien es, die dieses Österreich prägen. Ich bedanke mich dafür, dass Wehrdienstverweigerer, Steuerflüchtlinge und Österreichbeschimpfer unsere Vorbilder sind, dass aber die tüchtigen und fleißigen Leute, die aus diesem Österreich nach dem Krieg etwas gemacht haben, nicht zu Ehren kommen.“ Zit. nach Czernin, Hubertus (Hg.): *Der Westentaschen-Haider*. Wien: Czernin 2000. S. 175 f.

³² von Wilpert, Gero (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Auflage. Stuttgart: Kröner 1989. S. 1015.

³³ Vgl. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Anke Roeder: „Ich will kein Theater – ich will ein anderes Theater.“ In: Roeder, Anke: *Autorinnen: Herausforderung an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 141-160; Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990. S. 157-161; Annuß, Evelyn: „Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks.“ In: Arnold, H. L. (Hg.): *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (1999). S. 45-50.

werden, lässt Jelinek ihre Figuren sich selbst durch ihre Sprache denunzieren. In den drei hier behandelten Stücken sind dennoch Analogien zu früheren österreichischen Volksdramatikern nachweisbar: Insbesondere zeigt sich eine – von der Autorin selbst öfters betonte – Kontinuität zu den Dramatikern Nestroy und Kraus³⁴, so etwa durch den Gebrauch der krausschen Sprachmontage oder der ‚sprachverbuhlten‘ Stilistik einer nestroyschen Satire.³⁵

Nestroy und Jelinek ist es gelungen, über die Sprachverfremdung ein politisches Thema in die Kunst transportiert und als Satire verfremdet zu haben. Nestroy selbst scheute sich seinerzeit nicht, aktuelle politische Ereignisse auf der Bühne zu satirisieren. Im Jahr 1848, als Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*, eine politische Posse zur Märzrevolution, beim Volk großen Jubel erntete, wurde Franz Josef I. zum Kaiser ernannt und die Zensur wiedereingeführt. Infolgedessen änderte sich der politische Blickwinkel in Nestroys darauf folgenden Stücken schlagartig: In *Lady und Schneider*, *Judith und Holofernes*, *Höllenangst* sowie in dem zu seinen Lebzeiten nie aufgeführten Stück *Der alte Mann mit der jungen Frau* von 1849 lässt er seine Possenfiguren nur noch thematisch verschleiert zum Thema Revolution zu Wort kommen.³⁶ Kurz vor seinem Tod schrieb er eine getarnte ‚indianische Faschingsburleske‘ sowie sein letztes Stück, *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* (1862), in dem man den Kaiser selbst bei Anspielungen auf seine Expansionspolitik als Kannibalen wiederzuerkennen glaubt. Elfriede Jelinek greift in *Präsident Abendwind* 125 Jahre später auf diese nestroysche Burleske zurück und paraphrasiert sie zur grotesken „Posse mit Gesang“, in welcher man den Zeitgenossen Kurt Waldheim und Franz Joseph Strauß als Kannibalenführern zu begegnen ahnt.

Jelineks Montage des satirisch-grotesken Stücks *Präsident Abendwind*, in dem – wie schon bei Nestroys *Häuptling Abendwind* – anhand kannibalistischer Jargonsprache zwischen dem Häuptling bzw. Präsidenten und seinem Volk anthropophage Strukturen hergestellt werden, bewirkt eine bildhafte Verzerrung des realpolitisch-existent Österreichs mit dem neu gewählten Bundespräsidenten zu einem prähistorischen Tourismusort mit primitiven Insulanern:

Schon er [= Nestroy] war ein genialer Bearbeiter, den nicht das ferne Gegenbild des edlen Wilden interessierte, sondern die hautnahe Satire, der unmittelbare, wörtliche Genuß des Ho-Gu (Hautgout) nationalistischer Groß-Luluer und Papatutuaner. [...] Die Wilden leben alle im alten Europa, sprechen[,] als heckten sie ihre Grausamkeit im Wiener Kaffeehaus aus, verschlucken sich an ihren Begriffen und lassen sich ihre Wörtlichkeit auf der Zunge zergehen.³⁷

Eine Analogie im Hinblick auf die Phraseologie der nationalistischen Kannibalensprache in den Texten Jelineks und Nestroys ergibt sich durch die Anhäufung von rhetorischen und idiomatischen Elementen, so etwa durch Homophonie, Alliteration, Tautologie, Paranomasie, Verballhornung, Parallelismen oder entfremdete Redewendungen. Das Spiel mit dem Klang der Sprache durch den Kalauer sowie durch verfremdenden Jargon bietet dabei die Möglichkeit, die politischen, ideologischen oder wirtschaftlichen Aspekte innerhalb der

³⁴ Franz Stadler im Gespräch mit Elfriede Jelinek: „Mit sozialem Blick und scharfer Zunge.“ In: *Volksstimme* vom 24.8.1986. S. 7.

³⁵ Vgl. Jahn, Viktoria: „(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*.“ In: Holona, Marian u. Claus Zittel (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik. Sonderband). Bern u. a.: Peter Lang 2008. S. 315-329.

³⁶ Forschungsliteratur zur Debatte, ob Nestroys Stücke tatsächlich politische Stücke seien und zu Nestroy als Verfechter der 1848er Revolution: Rommel, Otto: „Nestroy als Politiker.“ In: Trost, Alois (Hg.): *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922*. Wien: Wiener Drucke 1922. S. 34-45; Gerdner, Norbert: „Der politische Nestroy.“ In: *Nestroyana* 3 (1981). S. 14-19; Mautner, Franz H.: „Der alte Mann mit der jungen Frau – eine politische Komödie?“ In: Hüppauf, Bernd u. Dolf Sternberger (Hg.): *Über Literatur und Geschichte*. Frankfurt am Main: Athenäum 1973. S. 265-273.

³⁷ Wiesner, Herbert: „Nachwort.“ In: ders. (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Moníková, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy*. Berlin: Literaturhaus Berlin 1998. S. 113.

werden, lässt Jelinek ihre Figuren sich selbst durch ihre Sprache denunzieren. In den drei hier behandelten Stücken sind dennoch Analogien zu früheren österreichischen Volksdramatikern nachweisbar: Insbesondere zeigt sich eine – von der Autorin selbst öfters betonte – Kontinuität zu den Dramatikern Nestroy und Kraus³⁴, so etwa durch den Gebrauch der krausschen Sprachmontage oder der ‚sprachverbuhlten‘ Stilistik einer nestroyschen Satire.³⁵

Nestroy und Jelinek ist es gelungen, über die Sprachverfremdung ein politisches Thema in die Kunst transportiert und als Satire verfremdet zu haben. Nestroy selbst scheute sich seinerzeit nicht, aktuelle politische Ereignisse auf der Bühne zu satirisieren. Im Jahr 1848, als Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*, eine politische Posse zur Märzrevolution, beim Volk großen Jubel erntete, wurde Franz Josef I. zum Kaiser ernannt und die Zensur wiedereingeführt. Infolgedessen änderte sich der politische Blickwinkel in Nestroys darauf folgenden Stücken schlagartig: In *Lady und Schneider*, *Judith und Holofernes*, *Höllenangst* sowie in dem zu seinen Lebzeiten nie aufgeführten Stück *Der alte Mann mit der jungen Frau* von 1849 lässt er seine Possenfiguren nur noch thematisch verschleiert zum Thema Revolution zu Wort kommen.³⁶ Kurz vor seinem Tod schrieb er eine getarnte ‚indianische Faschingsburleske‘ sowie sein letztes Stück, *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* (1862), in dem man den Kaiser selbst bei Anspielungen auf seine Expansionspolitik als Kannibalen wiederzuerkennen glaubt. Elfriede Jelinek greift in *Präsident Abendwind* 125 Jahre später auf diese nestroysche Burleske zurück und paraphrasiert sie zur grotesken „Posse mit Gesang“, in welcher man den Zeitgenossen Kurt Waldheim und Franz Joseph Strauß als Kannibalenführern zu begegnen ahnt.

Jelineks Montage des satirisch-grotesken Stücks *Präsident Abendwind*, in dem – wie schon bei Nestroys *Häuptling Abendwind* – anhand kannibalistischer Jargonsprache zwischen dem Häuptling bzw. Präsidenten und seinem Volk anthropophage Strukturen hergestellt werden, bewirkt eine bildhafte Verzerrung des realpolitisch-existent Österreichs mit dem neu gewählten Bundespräsidenten zu einem prähistorischen Tourismusort mit primitiven Insulanern:

Schon er [= Nestroy] war ein genialer Bearbeiter, den nicht das ferne Gegenbild des edlen Wilden interessierte, sondern die hautnahe Satire, der unmittelbare, wörtliche Genuß des Ho-Gu (Hautgout) nationalistischer Groß-Luluer und Papatutuaner. [...] Die Wilden leben alle im alten Europa, sprechen[,] als hekten sie ihre Grausamkeit im Wiener Kaffeehaus aus, verschlucken sich an ihren Begriffen und lassen sich ihre Wörtlichkeit auf der Zunge zergehen.³⁷

Eine Analogie im Hinblick auf die Phraseologie der nationalistischen Kannibalensprache in den Texten Jelineks und Nestroys ergibt sich durch die Anhäufung von rhetorischen und idiomatischen Elementen, so etwa durch Homophonie, Alliteration, Tautologie, Paranomasie, Verballhornung, Parallelismen oder entfremdete Redewendungen. Das Spiel mit dem Klang der Sprache durch den Kalauer sowie durch verfremdenden Jargon bietet dabei die Möglichkeit, die politischen, ideologischen oder wirtschaftlichen Aspekte innerhalb der

³⁴ Franz Stadler im Gespräch mit Elfriede Jelinek: „Mit sozialem Blick und scharfer Zunge.“ In: *Volksstimme* vom 24.8.1986. S. 7.

³⁵ Vgl. Jahn, Viktoria: „(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*.“ In: Holona, Marian u. Claus Zittel (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung* (=Jahrbuch für Internationale Germanistik. Sonderband). Bern u. a.: Peter Lang 2008. S. 315-329.

³⁶ Forschungsliteratur zur Debatte, ob Nestroys Stücke tatsächlich politische Stücke seien und zu Nestroy als Verfechter der 1848er Revolution: Rommel, Otto: „Nestroy als Politiker.“ In: Trost, Alois (Hg.): *Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922*. Wien: Wiener Drucke 1922. S. 34-45; Gerdner, Norbert: „Der politische Nestroy.“ In: *Nestroyana* 3 (1981). S. 14-19; Mautner, Franz H.: „Der alte Mann mit der jungen Frau – eine politische Komödie?“ In: Hüppauf, Bernd u. Dolf Sternberger (Hg.): *Über Literatur und Geschichte*. Frankfurt am Main: Athenäum 1973. S. 265-273.

³⁷ Wiesner, Herbert: „Nachwort.“ In: ders. (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Moníková, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy*. Berlin: Literaturhaus Berlin 1998. S. 113.

Sprache kritisch und differenziert zu beleuchten. Die Sprachartistik Jelineks wird in der Forschung häufig mit der sprachexperimentellen Literatur der Wiener Gruppe in Verbindung gebracht.³⁸ Anders als die Wiener Gruppe jedoch versucht die Autorin in ihren Stücken die Sprache durch artifizielle Veränderungen in den Dienst einer politischen Aussage zu stellen.

Eine weitere wichtige Methode ist die Montage von Zitaten aus Zeitungen, Filmen, Operetten oder literarischen Werken, die die Autorin dekonstruktiv in ihren Text einbindet. Jelinek ist in ihrem sprachmethodischen und -ästhetischen Programm der denunziatorischen Textmontage mit dem Polemiker Karl Kraus eng verwandt³⁹, der in seinem Kampfblatt *Die Fackel* (1899-1936) publizistisch gegen die ‚Journaille‘ ankämpfte und in seinem Kriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1918/22) Personen, Institutionen und Zeitungen als Kooperateure im Ersten Weltkrieg entlarvte. Das kraussche Montageverfahren beruht auf Passagen, Parolen, Slogans oder Schlagzeilen⁴⁰, die Kraus hauptsächlich aus der Kriegsberichterstattung in den Text montierte. Am Schluss des Epilogs von *Die letzten Tage der Menschheit* lässt er sogar Kaiser Wilhelm II. mit dessen Worten „Ich habe es nicht gewollt“⁴¹ als Stimme Gottes zitieren. Als scharfer Polemiker und Bekämpfer der bürgerlichen Journalisten, etwa der *Neuen Freien Presse*⁴², gegen die er als moralische Instanz auftritt, diente Kraus das Montageverfahren als eine radikale Art der Abrechnung mit der verlogenen Sprache der Presse, insbesondere des Kriegsjournalismus.

Ähnlich werden in Jelineks *Burgtheater* ideologische Sprachkontinuitäten durch die Montage von Passagen oder Zitaten aus den Werken und Filmen entlarvt, die auch während des Nationalsozialismus zu Indoktrinationszwecken gespielt wurden:

Mich hätte ja auch das Personal von ‚Burgtheater‘ als solches überhaupt nicht interessiert, mich hat viel mehr daran interessiert, wie die betulich-verlogene Nazisprache der Filmkomödien des Dritten Reichs sich nahtlos fortgesetzt hat in den Filmkomödien der 50er Jahre und den deutschen Fernsehserien der folgenden Jahrzehnte, eigentlich bis heute (Schloßhotel Orth etc.).⁴³

Solcher Kontinuität der Sprache, die im nationalsozialistischen Heimatfilm und Staatsschauspiel wie auch in den Filmen der 1950er Jahre und der Nachfolgezeit nachweisbar ist, beabsichtigt Jelinek sprachlich-dekonstruktiv entgegenzuwirken. Sie konzentriert sich in *Burgtheater* daher weniger auf die realen Personen, sondern auf deren Sprache als Künstler. Die Schauspieler werden im Stück somit als Mitverantwortliche für die propagandistische Kunst entlarvt, wobei der Mythos über sie als Opfer in der Nazizeit gezielt zerstört wird. Eine platte öffentliche Anklage – wie der Vorwurf in den Medien öfters lautet – kann man der Autorin schon allein wegen der artifiziellen und schwer verständlichen Sprache in ihrem

³⁸ Vgl. Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996 (=Epistemata 179); Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien: Diss. der Universität Wien 1992.

³⁹ Die Textmontage speziell im Drama setzt sich laut der Definition von Wolfgang Seibel aus einem bereits vorgegebenen Sprech- oder Textmaterial zusammen, die zu einem erst konstituierten Stückganzen wird. Vgl. Seibel, Wolfgang: *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988. S. 131.

⁴⁰ Typische Parolen, die in Zeitungen erschienen, waren z.B. „Jeder Schuß ein Ruß“ oder „Jeder Stoß ein Franzos“. Durch publizistische Maßnahmen waren junge Männer sowie Frauen in der Monarchie für einen Krieg zu gewinnen. Mit den folgenden legendären Worten mobilisierte der Kaiser 1914 die Menge: „Hier wiederhole ich: Ich kenne keine Partei mehr, ich kenne nur Deutsche.“ In: Huber, E. R. (Hg.): *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*. Stuttgart: Kohlhammer 1961. S. 455.

⁴¹ Vgl. auch die 23. und 37. Szene im Drama, in denen der Kaiser karikiert wird.

⁴² Vgl. dazu die Fotomontage *Der Sieger* (1911) von Karl Kraus, auf der der Inhaber der *Neuen Freien Presse*, Moritz Benedikt, mit der Kriegsgöttin Pallas Athene zusammen erschien. In: Krolow, Kurt (Hg.): *Ausgewählte Werke: Kommentare zu ‚Die letzten Tage der Menschheit‘*. Bd. 5.2. Berlin: Volk und Welt 1978. S. 247.

⁴³ Interview per E-Mail mit Elfriede Jelinek. In: Jahn, Viktoria: *Komik in Elfriede Jelineks Dramen. Tradition und Dekonstruktion*. München: unveröff. Magisterarbeit der Universität München 2005. S. 94.

Stück nicht anlasten. Ihre polemischen Attacken in öffentlichen Reden und Briefen dagegen sind als explizit unternommene Angriffe auf einzelne Personen zu sehen.⁴⁴

Ein ähnliches Verfahren hat Jelinek auch in ihrem späteren Stück *Stecken, Stab und Stangl* entwickelt, in dem sie Richard Nimmerrichter, den berühmten Kolumnisten der Wiener *Neuen Kronen Zeitung*, genannt „Staberl“, als Verleugner und somit Mitverantwortlichen des rassistischen Anschlags in Oberwart entlarvt. Indem Jelinek zahlreiche Aussagen aus den Medien und der Tagespresse in die Reden der Figuren hinein montiert, versucht sie die Kontinuität national-sozialistischer Vorstellungen in Österreich in und anhand der Sprache aufzuzeigen. Der aus dem Alt-Wiener Volkstheater stammende gleichnamige Hanswurst Staberl, der in Adolf Bäuerles *Die Bürger in Wien* (1813) zum ersten Mal auftauchte⁴⁵, wird als eine Theatermaske für die realen Figuren mit den Spitz- und Nachnamen „Staberl“ und „Stangl“ als Prototypus österreichischen Kleinbürgertums adaptiert:

„Stecken und Stab“ ist ja klar, aus den Psalmen Davids. „Staberl“ als Name ist einer der Kolumnisten der Kronen-Zeitung, der an der Verschärfung des Klimas in Österreich großen Anteil hat; an der ‚Verhausmeisterung‘ [...] Damit ist gemeint: die Herrschaft des Pöbels und eigentlich auch des Ländlichen. Denn das Haider-Phänomen läßt sich eigentlich nur durch die Herrschaft des ländlichen Pöbels erklären [...] Mit ‚Stangl‘ ist Franz Stangl gemeint, der Kommandant von Treblinka, der auch mit Zitaten vorkommt, zum Beispiel: „An manchen Tagen mußten wir an die 18.000 durchlaufen lassen.“ Und damit meint er: durch das Krematorium. In dem Titel liegt schon die ganze Vieldeutigkeit der Sprachflächen. Man kann unendlich viele Bedeutungen zu den Worten und Namen assoziieren.⁴⁶

Jelinek greift in ihren Satiren bewusst auf die Tradition des Volkstheaters zurück, das immer schon als Horrorkabinett den Spießbürger grotesk erschienen ließ und entlarvt hat. Doch bleibt die Absicht der Denunziation in ihren Stücken hauptsächlich ein sprachliches Anliegen. Die textimmanente Entlarvung erlaubt die Übertragbarkeit des Textes auf zeitgenössische, vermutlich ideologische Kontexte in der zeitgenössischen Wirtschaft, Politik oder des Medienbereichs. Diese sprachliche Leistung des Textes dürfte jedoch einem Publikum, das nicht über das notwendige Hintergrundwissen verfügt, weitgehend fremd bleiben.

3. FAZIT

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Elfriede Jelineks hier behandelte Österreichsatiren zwar durch ihre dekonstruktive Sprachkritik Provokation erzielen und keine Achtung vor politischen Persönlichkeiten zelebrieren. Den erhofften diskursiven Wandel im Hinblick auf Österreichs Vergangenheit haben Jelineks Satiren jedoch nicht auf der Bühne, sondern durch publizistischen Aufruhr erbringen können. Kritische Künstler scheinen sich in Österreich durch eine standhafte (literarische) Opposition gegenüber den herrschenden politischen Verhältnissen auszuzeichnen. Die Kompromisslosigkeit der Künstler gegenüber dem Staat kann als eine ‚Wiederkehr‘ der seit anderthalb Jahrhunderten gepflegten literarischen Tradition gedeutet werden. Die Polarisierung zwischen Kunst und Politik wird in der österreichischen Zeitung *Die Presse* von Michael Fleischhacker kritisch angesprochen; nur eine gegenseitige Anerkennung könnte aus dem Dilemma herausführen:

⁴⁴ Vgl. auch Hartwig, Ina: „Erscheinung aus dem Dunkel. Warum Elfriede Jelinek für Denunziation im einfachsten Sinn nicht zu haben ist.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 70 f.

⁴⁵ Staberl ist eine „komische Person des Wiener Volkstheaters von A. Bäuerle als Nachfolger des Hanswurst und Kasperl geschaffener pfiffiger Parapluemacher, der bis 1850 in zahlreichen Wiener Lokalposen wiederkehrte“. In: von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 883.

⁴⁶ Jelinek/Carp: „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“

„Staatskünstlerische Nestbeschmutzer“ gegen „latente Faschisten“: die ewige Wiederkehr des sogenannten politischen Diskurses in Österreich. Sie könnte durchbrochen werden, wenn politisierende Künstler mit dem Eintritt in die politische Arena die dortigen Spielregeln respektieren. Und wenn Politik und Publikum bereit wären, sich den Zumutungen künstlerischer Zuspitzung gelassen auszusetzen und ihre erkenntnisfördernde Schmerzlichkeit zu ertragen.⁴⁷

Auch wenn der verfeindete Diskurs zwischen Kunst und Politik den Künstlern in den inländischen Medien als Zumutung vorgeworfen wird, bleibt die Opposition, ästhetisch gesehen, ein fruchtbares Phänomen. Als Moment des Karnevalesken in der Literatur, etwa im Sinne Bachtins, wird die Umwälzung der hierarchischen Strukturen exemplifiziert, denn „[d]er Karneval vereinigt, vermennt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten“⁴⁸. Die Umstrukturierung der hierarchischen Ordnung, welches Prinzip ebenfalls als Grundsatz des (Alt-)Wiener Volkstheaters gilt, entpuppt sich als Indiz für die Skandalträchtigkeit von Jelineks hier behandelten Stücken, da das Interesse der Medien gerade dadurch genährt wurde. Diese literarische Tradition, die von den nestroyschen Karnevalesken ausgeht und bis zu den jelinekschen Grotesken führt, weist in Österreich eine nahtlose Kontinuität auf, auch wenn die Aufführung der kritischen Stücke bisher nicht immer realisiert werden konnte.

⁴⁷ Fleischhacker, Michael: „Nestbeschmutzer“ kontra „latente Faschisten“. In: *Die Presse* vom 9.9.2004.

⁴⁸ Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1985. S. 49. Bachtin sieht die Satire als eine Form für die „Karnevalisierung“ der Literatur, welche Gattung insbesondere in der Antike bis zum 17. Jahrhundert Popularität genoss.

GENDERPERFORMANZ ALS THEATERPERFORMANZ BEI ELFRIEDE JELINEK

Mireille Tabah

*Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres – Langues et Littératures*

1. THEATER ALS REPRÄSENTATION

Theater ist *Repräsentation*. Repräsentation als Darstellung von Wirklichkeit durch den gesprochenen dramatischen Text einerseits, durch körperliche wie nicht-körperliche Zeichen andererseits.¹ Theater ist aber Repräsentation vor allem als Bedeutung produzierende und reproduzierende Praktik, bei der die Weltanschauung der Mitglieder einer gegebenen Kultur artikuliert wird, unter besonderen Umständen jedoch auch verändert werden kann.² In unserer ‚phallogozentrischen‘³ Kultur wiederholt das traditionelle Theater, gegen das Jelinek bekanntlich vehement anschreibt, das im idealistischen Denken wurzelnde Bild der Welt als eines geordneten, heilen Ganzen, dessen Einheit durch eine transzendente Macht oder die *a priori* gegebene Struktur des menschlichen Bewusstseins verbürgt ist.⁴ Metaphysik und Logos garantieren die ‚Präsenz‘ eines vorgängigen, universellen Seins in der Welt und dessen Erkenntnis, mag dieses Sein als Ursprung, Wesen, Substanz, Sinn oder Identität bezeichnet werden.⁵ Im Mittelpunkt jenes traditionell idealistischen Weltbilds steht das mit sich selbst identische, autonome Subjekt, das Ewig-Menschliche, das die Schauspieler zu verkörpern haben und das Jelinek entschlossen von der Bühne verweist:

[...] ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater. [...] Belästigen Sie uns nicht mit Ihrer Substanz! Oder womit immer Sie Substanz vorzutäuschen versuchen.⁶

Nach Roland Barthes, auf den die Autorin sich bekanntlich beruft, wird schließlich das idealistische Welt- und Menschenbild im Prozess der Repräsentation durch den Schein seiner

¹ Pfister, Manfred: *Das Drama – Theorie und Analyse*. München: Fink 1982 (= UTB 580). S. 24 f.

² Hall, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage 1997. S. 15.

³ Unter dem Begriff des „Phallogozentrismus“ hat der französische Dekonstruktivist Jacques Derrida bekanntlich den „Logos“ (den Gedanken, die Rede, die Vernunft) und den „Phallus“ (in Jacques Lacans Theorie ist dieser der Signifikant in der alles beherrschenden Ordnung des Vaters bzw. des Mannes) als zentrale Kennzeichen des abendländischen Denkens zusammengefasst. Derrida, Jacques: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*. Berlin: Brinkmann & Bose 1987. S. 262.

⁴ Vgl. u.a. Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern, Stuttgart: Haupt 1983. S. 27-40.

⁵ Vgl. Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (= stw 177). Ders.: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= stw 417).

⁶ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Jahrbuch 1983. S. 102.

Natürlichkeit selber „naturalisiert“ und – so Barthes und Jelinek – „unschuldig“ gemacht.⁷ Kultur gibt sich als Natur.

In Jelineks postmodernem Theater wird Repräsentation, so meine These, dagegen zur *dekonstruktiven Performanz*. Das heißt: Im Prozess der Aktualisierung hegemonialer Diskurse werden diese in den Texten selbst, vor allem aber bei der Bühnenrealisierung, verschoben und verstört, reaktualisiert und subversiv rekonfiguriert. Mit Jelineks Worten:

Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. Wie man ein Tier ausbeint. Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. [...] Ich führe Personen auf die Bühne, die die Macht wie einen ausgezogenen Fetzen hinter sich herschleppen, und wenn der Fetzen bis ins Kleinste noch weiter zerfetzt ist, zerfetzt sich die Macht irgendwann selbst. [...] Die Macht wird durch das Machen (und das Gemachte) sozusagen ausgehöhlt.⁸

Foucaults Auffassung von der Macht als einem Netz von Diskursen, Disziplinen und Praktiken, die durch „Habitualisierung“ „eine bestimmte Verhaltensordnung in den Individuen [...] verankern“⁹, klingt in Jelineks Machtvorstellung nach. Die Massenmedien – allgemeiner: die hegemonialen Diskurse – sind Instrumente der Macht, und zu den Machtdiskursen gehört für Jelinek in erster Linie der ‚phallogozentrische‘ Geschlechterdiskurs, insbesondere der Diskurs über Weiblichkeit. Wie die Autorin in ihren Theatertexten diesen für sie wie eh und je *patriarchalischen* Diskurs dekonstruiert, möchte ich am Beispiel von zwei jüngeren kurzen Theatertexten aufzeigen: anhand des fünften Prinzessinnendramas *Die Wand* (2003)¹⁰ und des Monologs „Margit sagt“ aus *Babel* (2004).¹¹ Die entscheidende Frage ist dabei, welche performativen Mittel die Autorin einsetzt, um den zitierten Weiblichkeitsdiskurs zu unterwandern. Zwei Verfahren lassen sich deutlich herausarbeiten, auf welche die Jelinekforschung zum Teil bereits hingewiesen hat, die ich jedoch hier im Zusammenhang mit dem Umgang der Autorin mit dem ‚phallogozentrischen‘ Diskurs über Weiblichkeit näher untersuchen möchte: Dezentrierung und parodistische Umkehrung.

2. DEZENTRIERUNG

Die Dezentrierung als auffälligstes Kennzeichen von Jelineks Theatertexten ist die dekonstruktive Methode *par excellence*. Bei Jelinek wird das ‚phallogozentrische‘ resp. ‚männliche‘ Denken und Sprechen, dadurch untergraben, dass das vom Phallus symbolisierte Zentrum – das Wesen, das Eine, das mit sich selbst Identische –, von dem sich alle Bedeutungen herleiten und das durch den Logos verbürgt ist, sich in eine Vielzahl von Bedeutungen und Diskursen auflöst. In *Die Wand* verschränkt sich der Diskurs über die Wirkungslosigkeit weiblichen Schreibens, der durch Zitate aus Ingeborg Bachmanns *Malina*, Marlen Haushofers *Die Wand* und Sylvia Plaths *Die Glasglocke* vermittelt wird, u.a. mit Diskursen über weibliche Schönheit, die Abhängigkeit der Tochter vom Vater und die Nicht-Existenz der Frau. In diese Fragmente des patriarchalischen Weiblichkeitsdiskurses montiert Jelinek ihre Blut- und Fressszenarios ein, die, wie noch zu zeigen ist, Hesiods *Theogonie*, insbesondere den Mythos von Uranos und Kronos, parodieren. Das Ganze ist mit lächerlich

⁷ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92). S. 112.

⁸ Jelinek, Elfriede: „In Mediengewittern.“ www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm, 28.4.2003.

⁹ Kögler, Hans-Herbert: *Michel Foucault*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004 (= SM 281). S. 85.

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*. In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003.

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Margit sagt.“ In: dies.: *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

gemachten Zitaten u.a. aus Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* („Die Welt ist alles, was der Fall ist“) wie auch aus Heideggers Essays *Die Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks* und *Die Frage nach dem Ding* gespickt.¹²

Vor allem am Beispiel des heideggerschen „Jargon[s] der Eigentlichkeit“¹³ entlarvt Jelinek den Logos als männlich pervertiertes Instrument des Willens zur Macht und führt ihn *ad absurdum*. „Papi“ Heidegger – Heidegger ist im Text Inges (resp. Ingeborg Bachmanns) und Sylvias (resp. Sylvia Plaths) Vater – tritt zum Schluss höchstpersönlich als grotesker Repräsentant des ‚Phallogozentrismus‘ mit einem Schistock und ganz mit Bandagen umwickelt auf, die an die Ausstaffierung – ein „Gestell“, „eigentlich eine Art Körper-Moulage“ bzw. Bandagen¹⁴ – erinnern, in der er bereits in *Totenauberg* erscheint. Mit diesem Selbstzitat weist die Autorin auf die mörderischen Folgen ‚phallogozentrischen‘ Machtdenkens hin. Denn in *Totenauberg* entlarvt die Parodie auf die Sprache und Ideologie des bekannten Philosophen, wie die metaphysisch verbrämten Mythen der Natur, der Heimat und der Bodenständigkeit einen untergründigen Hass auf alles Fremde und einen verkappten Machtwillen enthalten, der sich in oft tödlichen Gewaltakten äußert. Der Titel *Totenauberg* – eine Abwandlung von ‚Todtnauberg‘, dem Namen der Orte im Schwarzwald, in den sich Heidegger ab 1922 immer wieder zurückzog – beinhaltet dabei nicht nur ein phallisches Machtsymbol, den Berg, und bezeichnet nicht nur den Wahn sich dem alpinen Sport opfernder Leistungsskiläufer und sonstiger Bergopfer. Der Titel spielt darüber hinaus auf die Leichenberge der während der Shoah – für die ‚au‘ (Auschwitz) metonymisch steht – ermordeten Juden an, die der Ideologisierung der germanischen ‚Natur‘ und der deutschen Heimat im Nationalsozialismus, in den Heidegger sich ja selbst verwickelt hat, zum Opfer gefallen sind.¹⁵ Indem Jelinek aber in *Die Wand* „Papi Heidegger“ wie den alten Philosophen und die mit Verbänden versehenen Bergopfer aus *Totenauberg* in einem „Gestell“ aus Bandagen auftreten lässt, entmystifiziert sie mit dem Mythos Heidegger zugleich auch die Herrschaft des phallogozentrischen Denkens – auch wenn Heidegger am Schluss der *Wand* wie auch von *Totenauberg* seine fragwürdige Herrschaft zurückgewinnt.¹⁶

Durch ähnliche metonymische Verschiebungen und Vervielfältigungen mischen sich in „Margit sagt“, wie weiter unten eingehender ausgeführt wird, Macht-, Medien-, Religions-, Mutterschafts- und psychoanalytischer Diskurs mit wörtlichen oder abgewandelten Zitaten aus einem sonst wenig bekannten Aufsatz des freudschen Mitarbeiters Otto Gross und mit weiteren Variationen über die Entmannungs- und Fressszenarios aus dem Uranos- und Kronos-Mythos im Rahmen einer unerbittlichen Anprangerung fundamentalistisch-islamischer Selbstmordattentate. Durch solche Dezentrierungsverfahren deckt die Autorin jene normative Vorstellung von einer männlich kodierten, zentralen ‚Präsenz‘, die dem abendländischen wie – nach Jelinek – auch dem morgenländischen phallogozentrischen Denken zugrunde liegt, als mörderisches ideologisches Konstrukt auf, indem sie die von diesem Denksystem bestimmten Diskurse auf einen endlosen Prozess des Aufeinander-Verweisens, der Verschiebung und des Austausches von sprachlichen Zeichen zurückführt:

¹² Eine kleine Kostprobe: „Also los. Verabschiedung von der vordinglichen Zeit. Fingerzeig mit dem Ding dem Ding dem Dingsbums. [...] rauf auf die Wand, im Fallen dann, wie üblich, alles, was der Fall ist, für niemanden sonst ein Fall, außer für die Psychiatrie, so einfach geht das.“ (Hier kommt eine Anspielung auf Bachmanns Werk *Der Fall Franza* hinzu.) (TM V 106)

¹³ Adorno, Theodor W.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 91).

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Totenauberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 [1991]. S. 9 u. S. 51.

¹⁵ Ebd., S. 88. Vgl. dazu Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel ‚Totenauberg‘*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996. S. 133.

¹⁶ In *Totenauberg* geschieht dies auf dem Weg über die Resignation seiner Gegenspielerin Hannah Arendt – also auch hier über eine Frau.

auf die Dynamik der derridaschen *différance*, bei der jedes Zentrum, jede scheinbar feste Bedeutung ihren (männlichen) Anspruch auf absolute Wahrheit verliert.

Die zitierten Diskursfragmente werden bei Jelinek von mehreren austauschbaren Gestalten, oder, wie in *Die Wand*, von einer einzigen, in verschiedene Subjekte aufgespaltene Figur gesprochen.¹⁷ Die Vervielfältigung der Bühnenfiguren kann, wie Einar Schleef es in seiner Inszenierung von *Ein Sportstück* auch unternommen hat, auf der Bühne durch einen „polyvoken“¹⁸ Chor dargestellt werden. Dabei handelt es sich, so Ulrike Haß, „nicht um das gleichzeitige Sprechen mit einer Stimme, sondern um das gleichzeitige Sprechen von vielen Stimmen“¹⁹. Mit Kristeva und Bachtin könnte man es so formulieren: Der Diskurs

[...] stimmt nicht mit dem cartesianischen Subjekt überein, das Träger seines Diskurses ist, das mit sich selbst identisch ist und sich in seinem Diskurs darstellt. Dieser ist gleichsam auf verschiedene diskursive Instanzen verteilt, die ein vervielfachtes „Ich“ gleichzeitig innehaben kann [...] In dieser Stimmenvielfalt hat das Wort keinen festen Bedeutungsinhalt mehr (die syntaktische und semantische Einheit zersplittert, getragen von der Vielfalt der „Stimmen“ und der „Akzente“ der „Anderen“); das Wort hat kein festes Subjekt mehr, das die Sinnfestlegung trägt.²⁰

Die Intertextualität und die Polyphonie von Jelineks „Theater zitathaften Nachlebens“²¹ brechen also nicht nur die ‚phallogozentrische‘ Ökonomie der Repräsentation im Sinne des dekonstruktiven Feminismus auf, sondern stellen dabei auch die Souveränität des (traditionellen) männlichen wie weiblichen Subjekts in Frage.

3. PARODISTISCHE UMKEHRUNG

Marlies Janz hat in Bezug auf *Krankheit oder moderne Frauen* Folgendes hervorgehoben:

Jelinek begegnet den patriarchalisch geprägten Weiblichkeitsbildern nicht mit der abstrakten Behauptung weiblicher Alterität, sondern mit der Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder. Sie bleiben, absurd geworden, schließlich als leere Hülle zurück. Das für Jelinek charakteristische Verfahren einer solchen Sinnentleerung ist die Umkehrung vorgegebener Weiblichkeitszuschreibungen.²²

Umkehrung heißt, dass Jelinek den Prozess der Repräsentation von Weiblichkeit von seinem Ende her zurücklegt. Das Signifikat, auf das es in der Repräsentation ankommt, verliert seinen Vorrang und wird von dem oder den Signifikanten überdeckt, die nun fast den ganzen Text in Anspruch nehmen. Es geht dabei nicht, wie Janz annimmt, um Sinnentleerung, sondern zunächst um eine radikale Akzentverschiebung vom Signifikat zum Signifikanten. Werden Frauen als Vampirinnen oder Vamps – d.h. als kastrierende und mordende Wesen – betrachtet, so wird dieser Weiblichkeitsmythos, der oft auch die Übertretung der heterosexuellen Norm ins Spiel bringt, bei Jelinek so reinszeniert, dass sein Signifikant – weiblicher Vampirismus und Lesbianismus – nun den ganzen Bühnenraum besetzt. Der Signifikant wird dabei ins Groteske übersteigert und als zugleich komisches und grausiges Objekt – als Ding oder Körper – auf die Bühne ‚geworfen‘. Die Dinge und die verdinglichten Körper stehen entweder als Requisiten dort oder sprechen und agieren in der Gestalt von Schauspielern. Der Phallus, der Signifikant des Logos und der symbolischen Ordnung des Vaters, wird als riesige Penis-Statue, die Unterdrückung der Frauen in der Kultur als

¹⁷ „[D]ie Personen können sich [...] auch verdoppeln oder verdreifachen, [...] Sylvia und Ingeborg, beide stehen für viele andere.“ (TM V 103)

¹⁸ Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: *Text und Kritik* 117 (1999). S. 51-62, hier S. 60.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Kristeva, Julia: „Une poétique ruinée.“ Einführung zu: Bakhtine, Mikhaïl: *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil 1988. S. 16. Übersetzung: Barbara Obst.

²¹ Annuß, Evelyn: *Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 13.

²² Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995 (= SM 286). S. 87 f.

Vergewaltigung von Frauenkörpern dargestellt. Frauen treten tatsächlich als Vampirinnen, Mütter tatsächlich als Kinder ermordende und fressende Monster auf.²³ In *Krankheit oder moderne Frauen* werden Emily (Brontë) und Carmilla (aus Sheridan LeFanus gleichnamiger Erzählung von 1872) als lesbische Vampirinnen dargestellt, die aber, weil sie das Gesetz des Vaters nicht zu überschreiten vermögen, ihr destruktives Begehren auf Carmillas Kinder verschieben und deren Blut aufsaugen. Mit solch grotesk-parodistischer Reartikulation des patriarchalischen Diskurses beraubt Jelinek diesen jeden Scheins der Natürlichkeit oder Wesenhaftigkeit und offenbart seinen phantasmatischen Charakter. Die Voraussetzung dabei lautet so: „[Es] soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe.“²⁴

Der Signifikant wird dabei zum Ausgangspunkt einer unendlichen Kette weiterer Signifikanten, die in einem unaufhörlichen Spiel mit kulturellen Codes aufeinander verweisen. Die Umkehrung des Bedeutungsprozesses wird zur Parodie des hegemonialen Weiblichkeitsdiskurses, wenn Jelinek dem üblichen Signifikanten, der im Weiblichkeitsdiskurs ein vorgegebenes Signifikat suggeriert und für Natur ausgibt, andere, entgegengesetzte Signifikate unterlegt, die die herrschende Kodierung von Weiblichkeit in unserer Kultur radikal in Frage stellen. Die Verbindung von „weiblichem Vampirismus“ mit „das Blut der eigenen Kinder aufsaugen“ führt metonymisch zum Signifikanten „die eigenen Kinder töten“ und damit zum Medea-Mythos, der in neuer Konfiguration in *Die Wand* und in „Margit sagt“ wieder auftaucht. In *Die Wand* schlachten Inge (Ingeborg Bachmann) und Sylvia (Sylvia Plath) – zwei exemplarische Fälle ‚weiblicher‘ Todesart – einen Widder und reißen ihm die Hoden heraus. Der Signifikant „Widder“ verweist auf den Mythos vom Goldenen Vlies und auf den Mord Medeas an ihren Söhnen aus Rache an Jason, der aus Machtgier ihre Liebe verraten hat. Die schreckliche Tat lässt sich als Kastration des Mannes deuten – was das Herausreißen der Hoden des Widders auch nahe legt – und überhaupt als Strafe für den männlichen Machthunger, der die Unterdrückung der Frauen mit sich bringt. Im zweiten Teil des Textes wringen Inge und Sylvia den Widder aus (TM V 121) und kochen mit seinem Blut eine Suppe, mit der sie ihre toten Eltern und Schwestern, Marlen (Haushofer) und vor allem Therese, vom Schattenreich jenseits der durchsichtigen Wand (eine Anspielung auf Haushofers Roman *Die Wand*) anzulocken versuchen. Zuerst soll Therese, die blinde Seherin, vom Blut trinken, damit sie Inge und Sylvia die Wahrheit über die toten Heldinnen mitteilen kann, die diese als Schriftstellerinnen weitererzählen wollen.

Doch über eine weibliche Genealogie zu schreiben, wird ihnen nicht gewährt, auch nicht, wenn sie sich selbst auf den Weg ins Totenreich machen und mit dem kostbaren Blut in Tupperware-Geschirr auf die Wand klettern. Oben erwartet sie statt Therese der als „Papi“ Heidegger kostümierte blinde Seher Tiresias und verkündet seinen Töchtern, dass nur, wer sich dem Blut nähert, Wahres erzählen werde. Da keine tote Heldin erscheint, trinken Inge und Sylvia schließlich selber die Blutsuppe. Eine „eifrige Männerstimme“ (TM V 140) macht zum Schluss den Zusammenhang mit dem 11. Gesang der Odyssee deutlich, aus dem die Figur des Tiresias stammt. Hervorzuheben ist bei dieser Umwandlung des Tiresias-Mythos zweierlei. Nach antiker Lieferung hat Tiresias das Geschlecht gewechselt: Aus einem Mann wurde er zur Frau, aus einer Frau wieder zum Mann²⁵ und erst als solcher der – blinde –

²³ Dies bedeutet keineswegs, dass die von Jelinek wörtlich genommenen Symbole und Metaphern auf der Bühne illusionistisch refiguriert werden sollten. Dies würde den bekannten anti-illusionistischen Bestrebungen der Autorin völlig entgegenlaufen. Doch das Theater bietet unendliche, zum Teil noch nicht entdeckte Möglichkeiten der außersprachlichen Konkretisierung von impliziten Inszenierungssignalen jenseits der illusionistischen Bühnenrealisierung. In diesem weiten Rahmen gibt Elfriede Jelinek dem Regisseur fast völlige Freiheit.

²⁴ Jelinek: „In Mediengewittern.“

²⁵ „Hesiodus erzählt, Tiresias habe bei Cyllene Schlangen einander umwinden gesehen, habe diese durch einen Schlag verwundet, und sei dadurch aus einem Manne plötzlich zum Weibe geworden. Als er diese Schlangen

Seher, der in der Odyssee den versammelten griechischen Helden die Wahrheit verkündet, während die Frauen abseits stehen. Bei Jelinek hat sich nun die blinde Seherin Therese in den patriarchalischen Propheten Heidegger-Tiresias verwandelt.²⁶ Bei diesem Geschlechtertausch wird deutlich: Frauen – Therese und daher auch Inge sowie Sylvia – haben von vornherein keinen Zugang zur symbolischen Ordnung des Vaters. Sie können die Wahrheit nicht erkennen und also nicht weitererzählen, die sonst sogar ein blinder – d.h. symbolisch kastrierter – Mann (Tiresias) sehen kann. Nicht das Schicksal der für immer vergessenen toten Heldinnen bleibt im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes präsent; tradiert wurden und werden nur die Taten männlicher ‚Helden‘ – und zwar vorwiegend durch männliche Autoren. Der Tochtermörder Agamemnon, das „Vieh“ Achill²⁷ – die Kollegin Christa (Wolf) wird nebenbei erwähnt (TM V 127) – und sein Freund Aias eröffnen die Geschichte patriarchalischer Barbarei, die aber bei ihrer Vermittlung durch männliche Autoren bisher als eine Folge von Heldentaten hingestellt wurde; am Anfang war Homer. Gleichzeitig liest zum Schluss des Theatertextes eine zarte weibliche Stimme aus Hesiods Erzählung vom blutigen Machtkampf zwischen Uranos und seinem Sohn Kronos, einem Kampf, dessen mit Inzest verbundene Gewalt die Grausamkeit Medeas wie auch aller Vampirinnen in den Schatten stellt. Die Frau spricht leise und scheu; was *sie* aber vorliest, ist der – freilich von einem Mann überlieferte – wahre Ursprung der Geschichte.

In „Margit sagt“ wird der Mythos von Uranos und Kronos durch die Inszenierung einer kinderfressenden Mutter umgekehrt und parodiert. Die Theogonie ist ja eine schreckliche Doppelgeschichte über Inzest, Mord – Vater- wie auch Kindermord – und Macht²⁸, auf die, wie Bärbel Lücke bemerkt hat, Freuds *Totem und Tabu*, Derridas *Die Religion* und Lacans Inzesttheorie Bezug nehmen.²⁹ Ein grausames Szenario der Entmannung und Ermordung des Vaters und der Tötung des Sohnes, bei dem der Vater trotz allem in seinem Sohn überlebt und die Mutter zugleich Opfer des Vaters und Komplizin ihres Sohnes ist. Ein Muster, das, wie Margit sagt, in der christlichen Religion – allerdings ohne Inzest – wieder zu finden ist³⁰ und das nach Jacques Derrida in „der uneingestanden (und nicht minder phallozentrischen [...]) politischen Theologie der [...] demokratischen Souveränität“³¹ weiterlebt:

nach einigen Jahren abermals zusammen traf, und wieder nach ihnen schlug, ging eine neue Verwandlung mit ihm vor, er ward wieder Mann. Nun tritt einst Zeus mit Hera, ob Mann oder Weib mehr zur Freude geschaffen geschaffen sei; diesen Streit konnte Niemand entscheiden, als Tiresias, der Beides gewesen war: er sagte, das Weib empfände, bei der Vereinigung mit dem Gatten, neunmal mehr. Erzürnt hierüber, blendete ihn Hera, doch Zeus schenkte ihm die Wahrsagekunst.“ (<http://www.vollmer-mythologie.de/tiresias/>)

²⁶ In der surrealistischen „opéra-bouffe“ von Francis Poulenc *Les mamelles de Tirésias* (*Die Brüste des Tiresias*) (1947) geht es um einen ähnlichen, parodistischen Geschlechtertausch.

²⁷ Wolf, Christa: *Kassandra*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983. S. 91.

²⁸ Zur Erinnerung: Uranos hasst die Kinder, die er mit seiner Mutter Gaia gezeugt hat, und stößt sie in deren Schoß zurück. Um die doppelte „Schandtät“ des „ruchlosen Vaters“ zu vergelten – so Hesiod (TM V 142) –, bewaffnet die Mutter den jüngsten Sohn, Kronos, mit einer von ihr selbst hergestellten Sichel, damit er seinen Vater entmannt. Der „Krummes sinnende Kronos“ (TM V 142), der den Platz des Vaters einnehmen möchte, vollzieht die Tat und folgt dem Vater in der Herrschaft. Doch die Blutropfen des kastrierten Uranos, die auf die Erde fallen, schwängern Gaia, die noch einmal zahlreiche Kinder gebärt. Die Geschichte wiederholt sich in der nächsten Generation: Kronos erzeugt mit seiner Schwester Rhea viele Kinder, die er aus Angst, dass eines von ihnen ihn stürzen könnte, alle verschlingt. Doch der Mutter gelingt es, ihren Sohn Zeus vor dem Vater zu verbergen. Zeus entthront Kronos und wirft ihn in den Tartaros.

²⁹ Lücke, Bärbel: „Zu Bambiland und Babel. Essay.“ In: Jelinek: *Bambiland*. S. 229-271, insbesondere S. 248 f. und 268-70.

³⁰ Das Abendmahl und seine Wiederholung als Höhepunkt des christlichen Gottesdienstes ist insofern eine Form des Kannibalismus, als sich die Gläubigen Leib und Blut Jesu Christi in Gestalt von Brot und Wein einverleiben. Siehe weiter unten den Hinweis auf Freuds Essay *Totem und Tabu* (Anm. 39).

³¹ Derrida, Jacques u. Gianni Vattimo: *Die Religion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Zitiert nach: Lücke: „Zu Bambiland und Babel.“ S. 249.

Ob es sich nun um einen Urmythos handelt oder nicht, auf jeden Fall ist diese theogonische Mythologie der Souveränität Bestandteil, wenn nicht Ausgangspunkt eines langen Zyklus politischer Theologie, die – paternalistisch und patriarchalisch zugleich – sich in der männlichen Linie Vater-Sohn-Bruder fortpflanzt³²,

wie Jelinek am Beispiel von „Bush-Vater, Bush-Sohn und all d[er] ‚Brüder‘ Cheney, Rumsfeld etc.“³³ zeigt. Zugespitzt wird in „Margit sagt“ das christlich-patriarchalische Fortpflanzungsmodell dadurch, dass Margit, die als untote Mutter Christi auftritt, ohne ihr Wissen von Gott geschwängert – sprich: vergewaltigt worden – ist. Gott hat dann seinen und ihren Sohn Jesus geopfert und dadurch seine Macht begründet.

Gegen dieses brutale Szenario lehnen sich Jelineks Mutterfiguren auf genauso grausame Weise auf, wie die Väter es ihnen vorgemacht haben. Sie rächen sich für die „Schandtat“ (TM V 142), deren Opfer sie sind – für die Vergewaltigung ihrer Sexualität und ihre Instrumentalisierung zu Gebärmaschinen und Muttertieren –, indem sie ihre Kinder zerstören. Dies führt in eine schreckliche Aporie, denn sie reproduzieren damit die Gewalt, die Männer ihnen angetan haben. Dieses Verhaltensmuster äußert sich bei fundamentalistischen Selbstmordattentaten – so sagt die ‚Vermischungsfigur‘ Margit, die als Mutter des Todespiloten Mohammed Atta ebenfalls in der Rolle einer muslimischen „Märtyrermutter“ erscheint (BA 111). Im Namen Gottes und des Vaters schickt sie ihren Sohn in den Opfertod, bei dem der Sohn, dem väterlichen Vorbild folgend, gleichzeitig andere Menschen töten kann. Margit hat ihren Sohn dazu erzogen, die ihr als Mutter aufgezwungene Selbstaufopferung und Selbstaufhebung zu wiederholen, und vollzieht dadurch letzten Endes den Willen des Vaters. Denn die Väter streben nur danach, sich selbst an der Macht zu erhalten, indem sie alle potenziellen Rivalen, ihre Söhne inbegriffen, zu vernichten trachten, überleben sich aber dennoch in ihren Söhnen wie Uranos in Kronos, Kronos in Zeus und Bush Vater in Bush Sohn. Die Mütter sind bei ihrer verzweifelt grausamen Rebellion bloß naive Instrumente männlicher Machtgier, die im patriarchalischen Unterdrückungssystem gefangen bleiben. Ihre Auflehnung gegen Vater und (Ehe-)Mann ist nicht nur unmenschlich gegenüber dem Sohn und dessen Opfer, sondern ist auch für sie selbst sinnlos.

In seinem Aufsatz „Über Destruktionssymbolik“ von 1914, den Jelinek in „Margit sagt“ öfters zitiert, vertritt der Psychoanalytiker Otto Gross die erstaunlich moderne These, dass die Urübel der Menschheitsgeschichte das „soziale Vorurteil von der Überlegenheit des männlichen Elements“ und die „Abhängigkeit der Frau vom Mann“ „in der Gesellschaft und Familienordnung“ aufgrund der Mutterschaft seien.³⁴ Gross nimmt den poststrukturalistischen bzw. postmodernen Konstruktivismus Michel Foucaults oder Judith Butlers vorweg:

Die Suggestion von fremdem Willen, welche man Erziehung nennt, wird in das eigene Wollen aufgenommen. Und so bestehen die Meisten geradezu allein aus fremdem Willen, den sie aufgenommen, aus fremder Art, der sie sich angepasst, aus fremdem Sein, das ihnen völlig als die eigene Persönlichkeit erscheint.³⁵

Das Subjekt – insbesondere das weibliche Subjekt – ist für Gross vorwiegend das Produkt der normativen Diskurse über Heterosexualität und Mutterschaft, auf denen die androzentrische soziokulturelle Ordnung beruht. Dennoch erkennt Gross bestimmten Subjekten einen „unverlierbare[n] Willen zum Festhalten an der eigenen Individualität und ihrer Freiheit, ein[en] Willen, sich nicht vergewaltigen zu lassen“³⁶ – kurz: eine irreduzible Sehnsucht nach menschlicher Würde – zu, die sich bei Frauen jedoch, als Reaktion auf die Übermacht der internalisierten Diskurse, masochistisch äußere. Aus dem Gefühl, „dass sie mit ihrer

³² Derrida, ebd.

³³ Lücke, ebd.

³⁴ Gross, Otto: „Über Destruktionssymbolik.“ In: *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie*. Bd. 4 (1914). S. 525-534, hier S. 532 und 533.

³⁵ Ebd., S. 530.

³⁶ Ebd., S. 534.

Sexualität und Mutterschaft sich vergewaltigen lassen“³⁷, d.h., dass sie mit Geburt und Mutterrolle sich selbst aufgeben müssen, entstehen nach Gross bei manchen Frauen sexuelle Destruktionsphantasien, in denen sie tatsächlich von Männern vergewaltigt und vernichtet werden oder aber sich selbst zerstören.

Die Frage, ob Homosexualität der Weg sei, um von dem Sadomasochismus der heterosexuellen Kultur freizukommen, die nach Judith Butler³⁸ und anderen Gendertheoretikerinnen die Grundlage der männerorientierten Genealogie und Herrschaft ist, lässt Jelinek in ihrem abschließenden Dank an den Psychoanalytiker offen (BA 134). Die Autorin kehrt vielmehr das sadomasochistische Muster parodistisch um. In „Margit sagt“ übernimmt die Mutter die männliche Rolle des Sadisten. Als vergewaltigte, ihres Selbst beraubte und in die Mutterrolle gezwungene Frau rächt sie sich an Gott, dem Vater, und am Mann überhaupt, indem sie ihren Sohn von Kind auf an sich bindet, ihn peinigt, vernichtet und nach dem Vorbild des Kronos schließlich frisst: Sylvia Plath hat den Kopf in den Backofen gelegt und das Gas aufgedreht; Margit aber schneidet ihrem Sohn den „ungenießbaren“ Penis, das Symbol männlicher Gewalt, ab, legt ihn – den Sohn – ins Backrohr, brät ihn und verspeist ihn. „Mahlzeit“: So endet der Text (BA 134).

In „Irm sagt“, dem ersten der drei *Babel*-Monologe, mündet Irm ohnmächtige Revolte angesichts des Irak-Kriegs in den Wunsch nach Selbstaufhebung der Menschheit im Kannibalismus. Nichts anderes als Kannibalismus war aber die ursprüngliche Verzehrerung des Vaters durch die Söhne, die sich nach dem Mord und der Kastration des Vaters dessen Kraft einverleibten. Letzteres sei, erklärt Freud im vierten Teil seines Essays *Totem und Tabu* (1912/13), „Die infantile Wiederkehr des Totemismus“, das Prinzip der Totemmahlzeit. In primitiven Opferkulten sei anstelle des Totems, des Urvaters der Horde, der nicht getötet und verletzt werden durfte, von den Mitgliedern der Horde – seinen Söhnen – ein ihn ersetzendes Opfertier gegessen worden. Im Christentum sei aus dem Totemtier Gott bzw. Gott und der Gottessohn geworden, aus der Totemmahlzeit das Abendmahl, bei dem die Jünger Christi sich dessen in Brot verwandelten Leib und in Wein verwandeltes Blut einverleibten, um selbst ewig zu leben.³⁹ Der christliche Gottesdienst sei eine symbolische Wiederholung des Abendmahls: „Insofern wäre der gläubige Christ der Kannibale.“⁴⁰ Bei Jelinek ist die von religiösem Fanatismus geprägte ‚Infantilgesellschaft‘ tatsächlich in den Kannibalismus zurückgefallen.⁴¹ Stehen in der patriarchalischen Mythologie und Religion kannibalische Männer – Söhne wie Väter (Kronos) – am Ursprung der Kultur, so führt Jelinek dieses ‚naturalisierte‘, grässliche Modell, an dem sich sonst kaum jemand stößt, *ad absurdum*, indem sie es umkehrt, vom Anfang an das Ende der Geschichte versetzt und aus dem kannibalischen Vater bzw. Sohn eine kannibalische Mutter macht. Margit/Muttergottes/Mutter-des-Mohammed-Atta verleibt sich ihren ödipalen Sohn ein, weil sie nur auf diesem Umweg am männlichen Privileg des Ruhmes teilhaben und eine Spur in der Menschheitsgeschichte hinterlassen kann. Eine grauenhafte Tat, die, wenn sie von Männern verübt wird, in der Mythologie und deren Deutung nicht nur selbstverständlich ist, sondern sogar zum Gründungsakt der Kultur verklärt wird, tritt, da eine Frau sie begeht, in ihrer ganzen Abscheulichkeit und Absurdität in Erscheinung. Offenbar werden Frauen und Männer auch in

³⁷ Ebd.

³⁸ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 9-11.

³⁹ Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. Gesammelte Werke. Bd. IX. Frankfurt am Main: Fischer 1999. S. 370 ff.

⁴⁰ Sick, Andrea: „Geisterleben. Menschenessen. Die kannibalische Ordnung und ihre magische Wirkung.“ (http://www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/r_15_1.htm)

⁴¹ Reale zeitgenössische Fälle von Kannibalismus, die Jelinek nicht unbekannt gewesen sein dürften, sind Armin Meiwes, der „Kannibale von Rothenburg“, der 2001 die Leiche seines (männlichen) Opfers in kleine Portionen zerstückelte, briet und mit einer Pfeffersauce zu sich nahm, sowie der Japaner Issei Sagawa, der 1983 eine befreundete Studentin in Paris erschoss und Teile ihrer Leiche aß. Sein Buch *In the Fog* (1983), in dem er seine kannibalische Erfahrung beschreibt, wurde zum Bestseller.

ethischen Fragen ungleich beurteilt. Jelineks Dekonstruktion patriarchalischer Phantasien beruht auf der dekonstruktiven Umkehrung solcher Geschlechterdiskrepanzen.

Auf der Ebene des Signifikats ist dieses Verfahren eine Parodie auf die Theogonie und den heute noch vorherrschenden Geschlechter- und Machtdiskurs. Die Dämonisierung der kastrierenden, „phallischen“ Frau, die sich gegen das Gesetz des Vaters auflehnt, indem sie sich auf absurd-grausame Weise der Rolle der liebenden Mutter verweigert (BA 116), führt Jelinek auf die Ausnutzung der Gebärfähigkeit der Frauen als Werkzeug der von Männern bestimmten Fortpflanzung und als Verfestigung männlicher Macht zurück. Sie unterlegt dem patriarchalischen Mythos eine subversive Bedeutung. Auf der Ebene des Signifikanten betreibt Jelinek *Gender Trouble*: Aus Uranos, Kronos und anderen göttlichen Vätern und Söhnen macht sie eine kannibalische, christlich-mohammedanische Medea, wobei sie den umkodierten Signifikanten bis zur Groteske überzeichnet. Jelineks grotesker Stil lässt das Dargestellte einerseits lächerlich erscheinen, andererseits übersteigert er die sonst ‚unschuldig‘ scheinende Unmenschlichkeit des herrschenden Diskurses über Weiblichkeit ins Monströs-Grausige. Gerade wegen ihrer grotesken Monstrosität entnaturalisiert die Margit-Figur die Vorstellung der kastrierenden Frau und reduziert sie auf das, was sie ist: ein skandalöses patriarchalisches Konstrukt.

Vergleicht man „Margit sagt“ mit der *Wand*, so wird klar, dass Jelinek die vermeintliche Überlegenheit des Mannes über die Frau und deren reale Unterdrückung als brutal-blutigen Bestandteil jeder Kultur versteht, die mit metaphysischen Pseudo-Argumenten den Anderen ausschließt, um sich gewaltsam zu behaupten. Jelinek deckt die männlich besetzten Bereiche der Metaphysik und des Logos als Nährboden für alle Arten dogmatischen, totalisierenden Denkens auf, das Tod bringende Männerphantasien hervorbringt. Sie kehrt diesen mörderischen Prozess um und dekonstruiert ihn, indem sie Männerphantasien zitiert und diese auf die ihnen zugrunde liegende Gewaltsamkeit zurückführt.

4. THEATER-, SPRACH- UND GENDERPERFORMANZ

Als Dekonstruktion des hegemonialen Weiblichkeitsdiskurses sind Jelineks Theatertexte als *Texte* immer auch ein Handeln. Sie sind zunächst *Sprechakte*, sprachliche Performanzen, durch die zugleich eine Handlung – eben das Dekonstruieren der herrschenden Weiblichkeitszuschreibungen durch umgekehrtes und verfremdetes Zitieren – vollzogen wird. Für die radikale Konstruktivistin Elfriede Jelinek ist, wie anfangs angedeutet wurde, das Subjekt überhaupt das Ergebnis soziokultureller Diskurse, und daher ist auch das Subjekt ‚Frau‘ bzw. ‚weibliche‘ Subjektivität eine rein diskursive Konstruktion. Von der *écriture féminine* und vom radikalen Feminismus, der einen weiblichen Essentialismus propagiert, lässt sich die Autorin nicht vereinnahmen. Die Frau als ein von ihrem Wesen her mit sich selbst identisches, bewusstes und selbstbewusstes Subjekt existiert für Jelinek nicht. Geschlecht ist für sie *Gender*, und *Gender* ist nach Judith Butler insofern performativ, als es aus diskursiven „Akten, Gesten und Inszenierungen“ besteht, die das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, erst konstituieren, die aber diese angeblich wesenhafte Geschlechtsidentität als „durch diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene“ Konstruktion auch reinszenieren und subvertieren können.⁴² In den hier als Paradigmen verwendeten Theatertexten *Die Wand* und „Margit sagt“ unterläuft Jelinek den zitierten Weiblichkeitsdiskurs, indem sie ihn parodistisch umformuliert. Mit anderen Worten: Sie betreibt feministische Subversion.

Sind Jelineks Theatertexte tatsächlich auch Texte für das *Theater*? Ja, auf jeden Fall, wenn sie den soziokulturellen ‚Mythos Frau‘ unterwandern, denn selbst dann, wenn sie keine

⁴² Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 200 u. 202.

expliziten Bühnenanweisungen enthalten, werden die Texte bei der Bühnenrealisierung von Sprach- und Genderperformanzen auch zu *Theaterperformanzen*, insofern bei der Dezentrierung des ‚phallogozentrischen‘ Diskurses und der entsprechenden Vervielfältigung der Figuren, bei der parodistischen Schwerpunktverschiebung vom Signifikat zum Signifikanten und bei dessen Konkretisierung in (anti-illusionistischen) szenischen Bildern und Aktionen nicht mehr nur die sprachlichen, sondern auch die außersprachlichen Kommunikations-Codes des Theaters mobilisiert werden. Mit welchen spezifischen (anti-illusionistischen) theatralischen Mitteln es auch immer geschieht: Gerade auf dem Theater lässt sich am adäquatesten zeigen, in welchem hohem Maße inszeniert, rollenfixiert und konstruiert *Gender* ist. Genderperformanz ist bei Elfriede Jelinek Sprach- und Theaterperformanz.

NORA REVISITED
KONSTRUKTION UND PERFORMANZ DER GESCHLECHTERROLLE IN
WAS GESCHAH, NACHDEM NORA IHREN MANN VERLASSEN HATTE
ODER STÜTZEN DER GESELLSCHAFTEN

Barbara Obst

Université Libre De Bruxelles

Faculté de Philosophie et Lettres – Langues et Littératures

Seit Anfang der Rezeptionsgeschichte von Henrik Ibsens Drama *Nora, ein Puppenheim* standen Literaturkritikerinnen und Autorinnen Noras Emanzipationsweg skeptisch gegenüber. Lou Andreas-Salomé schrieb 1906 in ihrem Buch *Henrik Ibsens Frauengestalten*: „Noch sagt ihr [gemeint ist Ibsen, B.O.] nichts, ob sie den Weg durch dieses Dunkel finden, ob sie ihr Ziel erreichen werde.“¹ Diese Frage stellen sich wohl alle, die Ibsens Stück gelesen oder gesehen haben: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hat?“

Elfriede Jelinek schrieb *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* 1976/77.² Während die Autorin heute behauptet, jede Hoffnung auf eine Veränderungskraft der Literatur aufgegeben zu haben, glaubte sie zu jener Zeit noch an das Theater als politisches Medium. Die Verlegerin der Theaterstücke Elfriede Jelineks beschreibt das Drama als einen Versuch, „die vielschichtige ökonomische, traditionelle, biologische, emotionale Abhängigkeit Noras von der Um- und Außenwelt nach ihrem Ausbruch aus dem Puppenheim zu erzählen“³. Jelineks Nora vollzieht einen Zeitsprung von etwa 40 Jahren. Das Stück zeigt gesellschaftliche Modernisierungsprozesse wie die Industrialisierung und Technologisierung vor dem Hintergrund des aufsteigenden Faschismus. Ausgerechnet durch Arbeit in einer Fabrik sucht Nora, die „ihren Mann selbsttätig verlassen hat“⁴, die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung. Abgesehen von Konsul Weygang⁵ hat die Autorin die Hauptfiguren von Ibsens Drama beibehalten: Helmer, Frau Linde und natürlich auch die „lieben Kinderchen“. Um dem historischen Umfeld und gleichzeitig auch dem sozialpolitischen Anspruch gerecht zu werden, fügt sie Arbeiterinnen hinzu, von denen nur eine, Eva, namentlich identifiziert wird, ferner einen ebenfalls namenlosen Vorarbeiter.

¹ Zitiert nach: Gutjahr, Ortrud: „Unter Innovationsdruck: Autorinnen der literarischen Moderne.“ In: Wende, Waltraud (Hg.): *Nora verlässt ihr Puppenheim*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. S. 33-65, hier S. 36.

² Die Uraufführung des Stückes fand 1979 in Graz statt.

³ Nachwort von Ute Nyssen in: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 266-285, hier S. 271 f.

⁴ Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 9.

⁵ Die Figur des Konsuls Weygang hat Jelinek nach eigener Aussage dem damaligen Präsidenten des Arbeitgeberverbandes Hans-Martin Schleyer nachempfunden. Sie erinnert aber auch sehr stark an den in den siebziger und achtziger Jahren häufig in den Schlagzeilen vorkommenden Titelhändler Konsul Weyer.

1. DIE APORIE WEIBLICHER EMANZIPATION

Im Oktober 1878, als er mit der Arbeit an seiner *Nora* begann, schrieb Ibsen:

Eine Frau kann nicht sie selbst sein in der Gesellschaft der Gegenwart, einer ausschließlich männlichen Gesellschaft, mit den von Männern geschriebenen Gesetzen und Anklägern und Richtern, die über das weibliche Verhalten vom männlichen Standpunkt aus urteilen.⁶

Bei Jelinek ist schon in der ersten des achtzehn Szenen umfassenden Theaterstücks, im Gespräch mit dem Personalchef, das Scheitern der Titelfigur programmatisch angelegt:

PERSONALCHEF: An meiner Position können Sie studieren, dass ein Beruf keine Flucht, sondern eine Lebensaufgabe ist.

NORA: Ich will aber mein Leben noch nicht aufgeben! Ich strebe meine persönliche Verwirklichung an.
(WN 9)

Durch das bei Jelinek oft zu findende satirische Mittel des Wörtlichnehmens von Metaphern wird bereits hier der Mythos der weiblichen Emanzipation destruiert. Am Ende muss Nora tatsächlich ihre Hoffnung auf ein individuelles Leben aufgeben. Der Ort (eine Fabrik) und Noras Hoffnung auf Selbstverwirklichung in einer Zeit, in der das Individuum gerade auf Grund der Industrialisierung unter Ich-Verlust leidet, deuten von Anfang an auf die Vergeblichkeit von Noras Emanzipationsversuch hin.

Nora, die durch Arbeit vom Objekt zum Subjekt werden will, erkennt jedoch schnell, dass Fabrikarbeit für sie nicht der richtige Weg ist. Sie versteht die Haltung der anderen Arbeiterinnen nicht, die in der Fabrikarbeit einen obligaten Broterwerb sehen, ansonsten aber ihr Leben nur ihrem Mann und ihren Kindern widmen. Noras Aufruf „Frauen müssen solidarisch und nicht eifersüchtig sein, Eva, weil sie von Natur aus einen starken inneren Zusammenhang haben“ (WN 17) fällt ins Leere. Überhaupt erteilt Jelinek der feministischen Vorstellung der 70er Jahre, dass Frauen als eine Klasse, Schicht oder homogene Gruppe zu definieren seien, eine klare Absage. Das feministische „Wir“ ist für sie keine Einheit, denn es existieren unüberbrückbare Unterschiede zwischen den Frauen der Ober- bzw. Mittelschicht und den Arbeiterinnen. In satirischer Abkehr von Ibsens Text entscheidet sich Nora nach dem Tarantella-Tanz, es bei einem finanziell viel besser situierten Mann aufs Neue zu versuchen. Als Nora mit Konsul Weygang die Fabrik verlässt, legt er ihr seinen Pelz als Statussymbol seiner gesellschaftlichen Klasse und seiner Stellung als unternehmerischer ‚Wolf‘ um: Nora folgt ihm als ein Schaf im Wolfspelz.

Im Gespräch mit Riki Winter sagte Elfriede Jelinek:

Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. Das ist eigentlich mein Thema, ob das jetzt die Sexualität ist oder die ökonomische Macht, sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muss das schief gehen.⁷

Nora macht sich zur Komplizin der patriarchalischen Machtstrukturen, indem sie sich mit dem Warencharakter der Frau abfindet. „Darf ich mein neuestes teuerstes Gut nicht ansehen?“ (WN 25), fragt Weygang. Bei Ibsen sagt Helmer: „Darf ich mein teuerstes Gut nicht ansehen?“ Die Einfügung von „neuestes“ verweist auf den ephemeren Charakter der neuen *Anschaftung*. Sobald sich etwas Neuere findet, wird Nora veraltet sein. Konsul Weygang ist der Prototyp des kapitalistischen Machos, der in männlicher Selbstherrlichkeit alles auf seine Verwertbarkeit, auf Kapitalisierung abschätzt. Obsessiv wiederholt er Worte wie „Kapital“, „mein“ und den Satz: „Die größte denkbare Schönheit jedoch besitzt das Kapital“, den er allein in der 8. Szene dreimal wiederholt. Aber Nora ist genauso am Warencharakter ihres

⁶ Zitat in: Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim)*. Stuttgart: Reclam 2004. S. 95.

⁷ Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günter Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek, Dossier 2*. Graz: Literaturverlag Droschl 1991. S. 9-19, hier S. 13.

neuen Geliebten interessiert und antwortet: „Sie besitzen doch hoffentlich noch viel teurere Güter?“ (WN 25)-

„Ich war Deine Puppenfrau“, sagt Ibsens Nora zu ihrem Ehemann Helmer. Auch Jelinek macht aus Nora eine Puppe, die sich von Männern manipulieren lässt und die damit vom Opfer zur Komplizin des Patriarchats wie auch des Kapitalismus wird. Als Fabrikarbeiterin, die weniger wert ist als die Maschine, die sie bedient, als Geliebte eines Industriellen, der sie wie eine Prostituierte benutzt und ausnutzt, als Frau, die turnen muss, damit sie die Elastizität ihres Körpers beibehält und der Mann Spaß daran hat *auf ihr zu turnen*, und schließlich als die zu Helmer zurückgekehrte gehorsame Ehefrau und Mutter, die fortan aber noch die zusätzliche Belastung eines *Stoffgeschäfts* hat – immer wieder bringt sich Nora in erniedrigende Situationen. Damit führt die Figur die Absurdität weiblicher Komplizenschaft mit der männlichen Ordnung deutlich vor Augen. Mit eindeutig politischem Anspruch deckt die Autorin die Verflechtungen zwischen Emanzipation, kapitalistischer Ökonomie, Sexualität und Klassenkampf auf. *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* ist eine ideologiekritische Revision des Nora-Dramas aus der Sicht der Frau. Durch die Nora-Figur ironisiert Jelinek stereotype Weiblichkeitszuschreibungen. Doch auch die Möglichkeit einer Emanzipation wird dekonstruiert, denn die Hoffnungsmomente des Prätextes werden bei Jelinek zerschlagen. Innerhalb einer Klassengesellschaft, die auf dem Begehren sowohl nach Sex als auch Kapital beruht, muss – dies legt das Stück nahe – Emanzipation eine Utopie bleiben.

Von der Thematik her wird in der Literaturwissenschaft Jelineks Theaterdebüt in die Tradition des brechtschen Theaters gestellt. Aber auch die von Marieluise Fleißer geforderte neue Dramenform wird als Bezugsbasis erwähnt:

[...] im Gegensatz zur analytischen die synthetische Form des Dramas, im Gegensatz zum natürlichen das naive Sehen, [...] Sitten und Gebräuche dürfen nicht natürlich, das hieße verkleinernd gespielt werden, sondern in einer höheren Art aufzeigend, so daß sie typisch gemacht, wesentlich auffallend, erstmalig sind.⁸

Gleichsam mit einem Vergrößerungsglas arbeitend, bringen beide Dramatikerinnen weibliche Figuren auf die Bühne, deren Opfer- bzw. Täterrolle nie eindeutig festgelegt ist. Bei beiden spiegelt das Geschlechterverhältnis die gesellschaftlichen Machtstrukturen wider, denen Frauen sich durch die Anerkennung der männlichen Autorität willentlich unterordnen. Aus Fleißers *naivem Sehen* wird bei Jelinek der *böse Blick*. Beiden Schriftstellerinnen fehlt der brechtsche Geschichtsoptimismus. Sie kritisieren die Mechanismen der Männergesellschaft ohne feministische Alternativen zur patriarchalischen Welt aufzuzeigen. Aufgrund solcher Zusammenhänge kann man davon ausgehen, dass Jelinek ihr erstes Theaterstück nicht nur aufgrund der historischen Dimension des wachsenden Faschismus in die zwanziger Jahre verlegt hat. Denn die Weimarer Republik war eine Zeit, die eine Fülle an Dramatikerinnen⁹ hervorbrachte, die am Experiment Theater aktiv teilnahmen. So kann Jelineks Debüt auch als die Fortführung der Tradition weiblicher Dramatik der zwanziger Jahre verstanden werden.

2. SPRECHKÖRPER

„Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“ (WN 9): Schon im zweiten Satz des Stücks fällt der Schleier des bürgerlichen Illusionstheaters. Wir haben es mit Theater im Theater zu tun, mit einer Puppe in der Puppe. Die Schauspielerin der Nora-Figur lässt keinen Zweifel daran bestehen, dass sie eine fiktive Person spielt und dass ihr Text Ibsens Drama

⁸ Fleißer, Marieluise: „Neue Stoffe für das Drama.“ In: *Berliner Börsen-Courier* vom 31.3.1929. Zit. nach: Rühle, Günther (Hg.): *Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 170.

⁹ Neben Marieluise Fleißer waren das unter anderen Else Lasker-Schüler, Anna Gmeyner und Rosie Meller.

zitiert. „Die Autorin hat wieder einmal Zitate hereingelegt. Sagt aber nicht welche. Raten Sie! Keine Preise zu gewinnen!“¹⁰ Diese im Anhang von *Stecken, Stab und Stangl* an den Leser gerichtete Aufforderung zur Quellensuche zeugt von Jelineks bewusster Inszenierung eines sprachlichen Verwirrspiels. Wenn man im *Nora*-Stück auf Spurensuche nach originalen Ibsen-Zitaten geht, so stellt man fest, dass sie anderen Figuren in den Mund gelegt werden oder von einer ursprünglichen Ibsen-Figur leicht verändert wiedergegeben werden. Wie Jelinek in ihrem Aufsatz „Ich möchte seicht sein“ bildlich erklärt, fahren ihre Figuren in Sätze hinein wie in Kleider:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit dem Vierten identisch ist, ohne dass es jemandem auffiele.¹¹

Den Austausch der Sprechparte der Originalfiguren untereinander, die Aushöhlung der Quellentexte und deren Anreicherung mit Trivialsprache oder Theoriediskursen, die zur Erstellung fusionierter Textflächen führt, nennt Dagmar von Hoff eine „dezentrierte Textstruktur“¹². Jelinek selbst spricht in ihrem Aufsatz „Sinn egal. Körper zwecklos“ von einem Aufladen der Schauspieler mit ihrer Sprache und mit der von einigen 200 anderen Autoren.¹³ Das von der Autorin in Bezug auf *Stecken, Stab und Stangl* gebrauchte Wort „hereinlegen“ lässt sich im Deutschen aber nicht nur im Sinne von „einfügen“ lesen, sondern auch als Umschreibung einer vorsätzlichen Täuschung. Der Zuschauer wird in Erwartung des traditionellen Theaters ‚hereingelegt‘ und darüber im *Nora*-Stück bereits im zweiten Satz, „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“, aufgeklärt.

Das Verfahren der Intertextualität bei Jelinek und deren Intertexte sind in der Literaturwissenschaft ausführlich analysiert worden. Dasselbe gilt für die Abwendung der Autorin vom mimetischen Theater und ihre anfängliche Hinwendung zum brechtschen Theater. Doch dieses Theaterstück setzt nicht nur Verfremdungseffekte ein, sondern der Ibsen-kundige Zuschauer ist zusätzlich *befremdet* durch die Textflächen, die von den falschen Personen gesprochen werden. Dieses Befremden macht die Differenz zum Original überdeutlich. Die „Frau“ wird als Schein-Frau entlarvt, indem ihr fremde Worte in den Mund gelegt werden. Durch disparate Zitate, deren Quellen, wenn man von Ibsen absieht, ganz unterschiedlich sind, werden die Figur der Nora und ihr „Frau“-Sein dekonstruiert. Nora wird Konsul Weygangs „kleine, übermütige Hummel“, Frau Linde heuchelt den im Prätext Nora zugewiesenen Mütterlichkeitsdiskurs und Nora übernimmt sogar einige von Helmers Sätzen. Die Figur entzieht sich der Authentizität und gibt sich von Anfang an als reines Simulacrum zu erkennen.

Ibsens Nora, die bis heute vom Leser- und Theaterpublikum als die Frau bewundert wird, die aus acht Jahren Kommunikationslosigkeit und falscher Liebe Konsequenzen gezogen hat, aufersteht bei Jelinek als ein *Weibchen*, das weiterhin unfähig ist zur Kommunikation, weil sie über keine eigene Sprache verfügt. Dies entspricht in der Linguistik der „deficit theory“¹⁴: Das fehlende Sprachvermögen mancher Frauen wird mit ihrer Unsicherheit bzw. ihrer Ohnmacht innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft begründet. Jelineks Nora verfügt über

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl, Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 68.

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Sonderheft (1983). S. 102.

¹² Von Hoff, Dagmar: „Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Dekonstruktion.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 112-119, hier S.112.

¹³ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ [http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/\[01.03.2007\]](http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/[01.03.2007]).

¹⁴ Vgl. Bußmann, Hadumod: „Haben Sprachen ein Geschlecht? – Genus/gender in der Sprachwissenschaft.“ In: Bußmann, Hadumod u. Renate Hof (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 2005. S.482-518, hier S. 508.

keine eigene sprachliche Identität, sondern nur über diejenige, die ihr vom Mann *zugesprochen* wird. Überdeutlich wird das in der 9. Szene, wenn Weygang mit verstellter Stimme sarkastisch-bösartig Noras Part spricht:

Die Nora-Weygang-Blocks! Habe ich recht gehört Liebster? Eigentlich hörte ich nur die beiden Worte Nora und Weygang.
Ich antworte: Ja, vielleicht!
Oh, Liebster! [...] (WN 41)

Indem Jelinek stereotype Weiblichkeitszuschreibungen derart parodiert, macht sie aus einem paradigmatischen Vorbild weiblicher Selbstbewusstwerdung aus der Geschichte der Frauenemanzipation einen Trivialmythos. Nora ahmt patriarchalische Weiblichkeitsnormen bis zur Absurdität nach: „Ich erschrecke mehr als du, weil Gefühle mehr weiblich sind.“ (WN 25) „Dafür bin ich eine schwache Frau, daß ich mir nichts gefügig machen kann, daß ich aber dir gefügig bin.“ (WN 39) Nora inszeniert sich selbst als „Frau“. Sie spricht und lebt vorgegebene Weiblichkeitsmuster nach¹⁵, also *ist* sie. Es findet eine doppelte Mythenzerstörung statt, nicht nur, weil Jelineks Nora aus ihrem früheren Leben nichts gelernt hat und sich nicht emanzipiert, sondern auch, weil Ibsens sich emanzipierende Nora, die gleichsam als eine real existierende Person ins kollektive Bewusstsein eingegangen ist, bei Jelinek zu einem Konstrukt wird, das nur aus nachgeredeteten Geschlechterdiskursen besteht.

Aber es geht Jelinek um mehr als schon früher Gesagtes, um mehr als ein Mosaik von Zitaten oder Textflächen.

Jedes Mitglied des Sprachkollektivs [...] empfängt das Wort von einer fremden Stimme. In seinem Kontext kommt das Wort aus einem anderen Kontext, durchwirkt von fremden Sinngebungen. Sein eigener Gedanke findet das Wort bereits besiedelt.¹⁶

Die hier von dem russischen Sprach- und Literaturtheoretiker Michail Bachtin hervorgehobene Polyvalenz der Worte, deren Bedeutung nicht fixiert, sondern individuell auslegbar ist, ist bei Jelinek ein beliebtes Mittel, mit dem sie die ideologische Gewalt der Sprache offen legen will. Typisch hierfür ist die schon erwähnte Signifikantenverschiebung bei Jelinek: Der Personalchef spricht von dem Beruf als einer Lebensaufgabe, Nora will aber ihr Leben noch nicht aufgeben. Dieses bei Jelinek immer wieder zu findende Spiel mit den Signifikanten, insbesondere im verbalen Austausch – ich spreche bewusst nicht vom Dialog – zwischen Mann und Frau, zeugt von der Widerspiegelung der männlichen Sprache innerhalb des Diskurses der Frau, die nur diese *männliche* Sprache zur Verfügung hat, sie aber spiegelbildlich, also verkehrt, liest oder versteht. Durch dieses Missverständnis wird die Möglichkeit eines zwischengeschlechtlichen Dialogs als absurd entlarvt.

In ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* stellt Judith Butler die Frage:

Ist „weiblich sein“ eine „natürliche Tatsache“ oder eine kulturelle Performanz? Wird die „Natürlichkeit“ durch diskursiv eingeschränkte performative Akte konstituiert, die den Körper durch die und in den Kategorien des Geschlechts (*sex*) hervorbringen?¹⁷

Butler kommt zu der Schlussfolgerung, dass das Geschlecht keine natürliche Eigenschaft von Körpern ist, und sprengt damit das Fundament einer natürlichen Ordnung der Geschlechter. Das biologische Geschlecht kann ihrer Meinung nach nicht von dem sozialen getrennt werden. Der Körper ist selbst also nicht lediglich ein passives Instrument oder Mittel kultureller Einschreibungen, er wird vielmehr als sozialer Geschlechtskörper erst „ins Leben gerufen“¹⁸. Nora ist für die Autorin Jelinek ein Sprechkörper, ein Körper, auf dem nach Judith

¹⁵ Vgl. Annuß, Evelyn: *Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 38.

¹⁶ Bachtin, Michael: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 130.

¹⁷ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 9.

¹⁸ Bublitz, Hannelore: *Judith Butler. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002. S. 56.

Butler die kulturellen Bedeutungen schon eingeschrieben sind. Butler argumentiert, dass *gender identity* (die soziale Geschlechtsidentität) implizit auf das Konzept einer kulturellen Konstruktion verweise, der nur scheinbar eine vordiskursive Natur zugrunde liegt. *Gender* lasse sich nicht von *sex* trennen, da beides gleichermaßen als Effekt einer Zur-Schau-Stellung von Mimik, Gestik und Sprache zu beschreiben sei.

„Mein Gott, was für ein beachtlicher Frauenkörper! Gäbe es solche Körper in unserem Leben nicht, nie könnten wir uns regenerieren“ (WN 23), schwärmt Konsul Weygang beim ersten Zusammentreffen mit Nora. Eindeutig ist der weibliche Körper *der* Geschlechtskörper, der die Geschlechterhierarchie aufrechterhält und der noch dazu als Naturressource eingeordnet wird. Die Frau ist das Objekt des männlichen Begehrens; das Personalpronomen *wir* verweist hingegen auf die Männer als Subjekte, auf einen Status, von dem die Frauen ausgeschlossen sind. „Und was sagen Sie zu Noras Körper, lieber Minister?“ (WN 31) Die männliche Reduktion der Frau auf ihren Körper wird parodistisch dekonstruiert. Denn auch wenn Nora von Jelinek als Sprechkörper benutzt wird, hat sie gar keinen eigentlichen Körper. Marlies Janz spricht von der Verdinglichung des Körpers bei Jelinek und verweist auf die autoritäre Regieanweisung der Autorin: „Nora muss auf jeden Fall von einer akrobatisch geübten Schauspielerin gespielt werden, die auch tanzen kann.“¹⁹ Der Körper der Frau ist zunächst das Produkt des männlichen Diskurses über den weiblichen Körper. Ein Regisseur gibt üblicherweise den Schauspielern die Anweisung: erst die Geste, dann das Sprachbild. Bei Nora ist das umgekehrt. Die Figur kommentiert ihre Körperakte sogar verbal: „Gleich muss ich mich unwillkürlich so weit zurückbiegen, daß mein Kopf beinahe den Erdboden berührt.“ Bühnenanweisung: *Tut es* (WN 26). Oder:

Ooooch, leicht beleidigt stampfe ich mit dem Fuß auf und drehe mich einmal um meine Längsachse, dich jedoch schelmisch von unten her anblickend, um zu zeigen, daß ich es nicht so ernst meine wie es aussieht. (WN 37)

Durch den Sprechakt wird der schauspielerische Akt als unnatürlich kenntlich gemacht. Es sind nicht die Schauspieler, die eine Realität erzeugen, sondern die Sprachbilder, in denen sich die gesellschaftliche Ideologie widerspiegelt. Die performative²⁰ Gewalt der Sprache in *Was geschah* unterstreicht die Rollenfixiertheit der Geschlechter und deren sprachlich konstruierte Geschlechtsidentität. Laut Kati Röttger wird die Geschlechteridentität so lange als natürlich angenommen, „wie die performativen Akte, die eine Identität als männliche oder weibliche hervorbringen, nicht wahrgenommen werden [...]“²¹. Indem Jelinek die Performativität des Geschlechts auf der Bühne bloßstellt, zerstört sie die „Illusionsmaschinerie des Guckkastentheaters“²² und entzieht dem Zuschauer jegliche Möglichkeit der Identifikation. Die performativen Akte entlarven die Idee der Natürlichkeit der theatralischen Repräsentation als Illusion. Der Zitierzwang, dem die Figuren ausgesetzt sind, verstört dabei nicht nur die Zuschauer, sondern zerstört insbesondere die sprachlich festgelegten *gender*-Normen. Hadumod Bußmann hebt die Wichtigkeit der sprachlichen Symbolisierungen hervor:

In allen Bereichen, die sich durch Texte/Diskurse vermitteln, spielt die Sprache deshalb eine so entscheidende Rolle, weil ihre doppelte Wirkungsmacht, sowohl als Widerspiegelung historisch

¹⁹ WN 8. Vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 37.

²⁰ Der Sprachphilosoph John L. Austin „bezeichnet diejenigen Sprechakte als *performative Sprechakte*, die das, was sie benennen, in Kraft setzen. [...] Bezeichnen und vollziehen fallen also zusammen. Performative Sprechakte vollziehen also das, was sie bezeichnen.“ In: Bublitz: *Judith Butler*. S. 23.

²¹ Röttger, Kati: „Zwischen Repräsentation und Performanz: *Gender* in Theater und Theaterwissenschaft.“ In: Bußmann u. Hof (Hg.): *Genus*. S. 520-556, hier S. 538.

²² Ebd.

gewachsenen Denkens als auch als diskursiv-produktives Medium der Vermittlung neuer Sichtweisen, grundlegend an der kognitiven Konstruktion unserer Vorstellungswelt beteiligt ist.²³

Indem Jelineks Nora aber sowohl weibliche wie auch männliche Sichtweisen von Weiblichkeit zitiert, destabilisiert sie die Geschlechtercodierungen. Ihre unauthentische Redeweise persifliert *in fine* die Existenz einer authentischen Weiblichkeit und damit den vermeintlichen Kausalzusammenhang zwischen biologischem Geschlecht und psychischer Identität.

3. DIE MACHT DES MÄNNLICHEN BLICKS

Nach der Uraufführung von *Was geschah* kommentierte Elfriede Jelinek lapidar: "Es wäre wohl besser gewesen, wenn man daraus einen Film gemacht hätte."²⁴ In der Tat findet in ihrem Stück eine Dichotomisierung der Geschlechterrepräsentation im Sinne der Filmtheoretikerin Laura Mulvey statt. Was Mulvey auf den Betrachter im Kino bezieht, kann auch für die Männer im Stück gelten. Wenn eine Kamera den voyeuristischen Blick der aktiven männlichen Subjekte – des Konsuls Weygang, der Minister und sogar Helmers – einfinge, dann entstünde in der von Jelinek gewollten sarkastischen Vergrößerung genau das, was Mulvey den Hollywoodfilmen vorwirft: Der Mann *hat* den Blick („determining male gaze“), während die Frau den Blick *trägt* oder *erträgt* („she holds the look“).²⁵ Weygang und Nora entsprechen einer Voyeurismus-versus-Exhibitionismus-Dichotomie, die nur in der Rollenverteilung männlich versus weiblich funktionieren kann. Der aktive Blick Weygangs überwacht und kontrolliert den Körper mit dem Namen Nora; er betrachtet ihn als (Lust-) Objekt. Nora hingegen stellt sich zur Schau. Sie will *angeschaut* werden, sei es beim Tarantella-Tanz oder bei ihren Turnübungen; sie produziert sich vor dem männlichen Blick. Eine Umkehrung der Kategorien in aktive, schauende Frau und passiv angeschaut werdenden Mann ist in einer patriarchalischen Gesellschaft nicht möglich. Dementsprechend ist die sado-masochistische Szene zwischen Helmer und der Domina Nora die Quintessenz der Lächerlichkeit.

HELMER: Aufhören! Aufhören, bitte, das ist denn doch zuviel! *Nora schlägt in der Folge immer stärker.* Du hast recht, wenn du nicht aufhörst, sobald ich „aufhören“ sage – *stöhnt* – dann möchte ich bitte noch ferner, daß du auch mir Seidenstrümpfe anziehst und meine bestrumpften Schenkel mit Stricken von oben bis unten so stramm als du nur kannst – *stöhnt* – und dann noch andere Sachen bitte [...]. (WN 56)

In einem Film könnte Nora wahrscheinlich auf eine noch lächerlichere Weise als sexuelles Objekt dargestellt werden. Vor allem könnte der männliche Blick und damit das patriarchalische Denkmodell dort in noch groteskerer Weise demaskiert werden. Man stelle sich nur eine filmische Darstellung vor von: „WEYGANG: Drücke die Haut deiner Oberschenkel doch einmal zusammen und schon offenbart sich das Todesurteil: kleine Dellen.“ (WN 69) Oder von: „Dein Hängearsch und dein Hängebusen werden sich auf das Unvorteilhafteste bemerkbar machen, sobald du dieses Sportgerät besteigst.“ (WN 71) Die Leinwand würde hier zusätzlich verfremdend wirken und den männlichen Blick völlig ins Groteske ziehen. Auch in der Forschung zur Geschlechterdifferenz in der Kunstwissenschaft werden Blicke und Sehen als visuelle Handlungsformen analysiert, die das Subjekt produzieren. Der Status der Frau als Bild, als Ergebnis von Weiblichkeitszuschreibungen, wie er in diesem Stück hervorgehoben wird, als visuell festzuhaltendes Bild im Sinne von

²³ Bußmann: „Haben Sprachen ein Geschlecht?“ S. 483.

²⁴ Zit. nach Annuß: *Theater des Nachlebens*. S. 24.

²⁵ Mulvey, Laura: „Visuelle Kunst und narratives Kino.“ In: Nabakowski, Gisind u. Helke Sander (Hg.): *Frauen in der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 30-46, hier S. 39.

slowmotion oder *standstill*, unterstreicht noch die Bedeutung des männlichen Blicks für die Herstellung von Weiblichkeitsbildern.

Damit ist eine Brücke zu Teresa de Lauretis²⁶ geschlagen: *Gender* ist eine Repräsentation des männlichen Blicks *und* bewusste oder auch unbewusste Selbstrepräsentation der sprechenden und handelnden Frau zugleich: nicht nur ein *doing gender*, sondern ein *engendering* des Geschlechts insbesondere durch die Frau. In Anlehnung an Foucault denkt De Lauretis *gender* als ein Produkt verschiedener Sozialtechnologien (sozialer, institutioneller und medialer Diskurse und Praktiken). Die Diskurse definieren die Bedeutung von Männlichkeit und Weiblichkeit, so dass die sexuelle Kategorien Mann/Frau mit kulturellen und sozialen Werten sowie mit entsprechenden Hierarchien korrelieren. *Gender* ist die Repräsentation einer Beziehung zu einer Klasse, Gruppe oder Kategorie, die bewusste oder auch unbewusste Wahl einer sozialen Position durch das Individuum, die mit der Akzeptanz der bedeutungskonstituierenden Effekte einhergeht. Durch ihre Geschlechteridentifikation als Frau besetzt die Frau innerhalb der Geschlechterideologie eine bestimmte Position, die auch durch ein Macht-Nutzenkalkül beeinflusst sein kann. Die an die Symbolisierungspraktiken gebundene Selbstrepräsentation als Frau birgt die Gefahr der Simulation. So kann Noras verbaler Ausbruch „Ich könnte die Maskeradenkostüme in hunderttausend Stücke zerreißen“ (WN 68) nicht nur als Ibsen-Zitat gelesen werden, sondern auch als ein Hinweis darauf, dass Weiblichkeit Maskerade ist, wie Joan Riviere²⁷ schon 1929 postulierte. Der Ausbruchversuch Noras aus dieser Maskerade in der 15. Szene, ihr Auftreten als sprechendes Subjekt, geht als Verstoß gegen die Geschlechterordnung mit dem Verlust ihrer sexuellen Attraktivität einher:

VORARBEITER: Auf einen Mann zumindest wirkst du richtig unschön, Nora. Auf eine Frau vielleicht nicht so sehr, aber auf eine Frau kommt es in dieser Frage nicht an.

ARBEITERIN: Doch, auch auf eine Frau wirkt sie unschön. (WN 67)

Ist *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* ein Stück für oder gegen das Theater? Die Antwort könnte folgendermaßen lauten: Jelineks *Nora* ist ein Stück gegen die visuelle und damit verbundene kognitive Vorstellungskraft, gegen die *Einbildung* im doppelten Sinn. Diese Erfahrung macht sowohl der Leser eines Theaterstücks von Jelinek wie auch der Betrachter einer Aufführung ihrer Stücke: Bei der Lektüre läuft das Geschehen nicht vor den Augen des Lesers ab, und bei den Theaterstücken kann nur durch den Eingriff eines Regisseurs ein Abbild der Wirklichkeit dargestellt werden. Im traditionellen Theater erscheint das Dargestellte aber als natürlich, und so erscheint auf den ersten Blick auch die Geschlechtsidentität natürlich. Deshalb muss bei Jelinek die mimetisch-natürliche Darstellung zerschlagen werden, damit der Blick auf die reine Konstruktivität, auf die *performance* von *gender* überhaupt eröffnet wird.

²⁶ De Lauretis, Teresa: „The technology of gender.“ In: dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1987. S. 1-30.

²⁷ Riviere, Joan: „Womanliness as a Masquerade.“ In: *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929). Dt.: „Weiblichkeit als Maskerade.“ In: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer 1994. S. 34-47.

**DIE REZEPTION IBSENS IN JELINEKS THEATERSTÜCK
WAS GESCHAH NACHDEM NORA IHREN MAN VERLASSEN HATTE
ODER STÜTZEN DER GESELLSCHAFTEN**

Ester Saletta

*Universität Bergamo – Italien
Institut für Rechtswissenschaft*

„Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht“, behauptet Elfriede Jelinek.¹ *Loquor ergo sum* könnte deswegen die Abwandlung von Cartesius' Motto *Cogito ergo sum* lauten, da die dramatischen Gestalten von Jelineks Theaterstücken nur durch das Sprechen bzw. das Nachzitierten am Leben bleiben können. Es geht um ein Theater als „Formzitat“, wie Evelyn Annuß in ihrem Werk *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens* betont, in dem sie sich sowohl auf Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* als auch auf Bettine Menkes Aufsatz „Das Nach-Leben im Zitat“ bezieht.² Szondis historisch-literarische Untersuchung der Destrukturierung der traditionellen dramatischen Absolutheit der Einheit des Ortes, der Zeit und Handlung seit 1860 sowie Menkes Konzept der Inszenierung des Theaters durch das ‚ausgeborgte‘ Aussagen der Figuren auf der Bühne erläutern, wie die Abwandlung der traditionellen dramatischen Konventionen in Bezug auf die szenischen Gestalten, deren Sprache wie auch deren chronotopographisches Erscheinen auf der Bühne die Zuschauer in eine Perspektive des Postdramatischen, des Multimedialen oder auch des Films führen.

Filmisch ist Jelineks ambitioniertes Streben nach einer theatralischen Verwandlung des Films und der Schauspieler, die auf ihre Sprachfunktion reduziert sind.³ Jelineks Theaterprogramm konzentriert sich auf die Zerlegung theatralen Sprechens in seine rhetorischen und korporativen Bestandteile, so dass die szenischen Figuren im Theatertext ebenso wenig einen Körper haben wie im Film. Diese thematische und sprachliche Intermedialität, deren literarische Ausdrucksform eine collagenartige Struktur der Lebensdarstellung betont, ruft bei dem Zuschauer Fragen nach den Urhebern, dem Ort und der Zeit des Sprechens wach. Durch Jelineks Theaterästhetik wird Ibsens *Nora* in *Was geschah* auf dem Niveau des sprachlich-körperlichen Nach-Lebens rezipiert, da die nach Selbstbestimmtheit strebende Nora sprachlicher und körperlicher Katalysator eines neuen Konzepts der Frauemanzipation ist. Sprache und Körper experimentieren gerade in Jelineks *Nora*-Stück wie auch in anderen späteren dramatischen Schöpfungen Jelineks (vgl. z.B. *Ein Sportstück*) sowohl mit der Annullierung der traditionellen Gleichheit zwischen Schauspieler

¹ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: *Theaterschrift* 11 (1997). S. 24.

² Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005. S. 35. Vgl. Menke, Bettina: „Das Nachleben im Zitat.“ In: Haverkamp, Anselm und Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 74-110.

³ „Klopfen wir sie platt zu Zelluloid! Wir machen vielleicht einen Film aus ihnen [...] Aber ein Film als Theater, nicht ein Film als Film!“ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990. S. 160.

und *dramatis personae* als auch mit der Geburt der *Prosopopoiia*. Es geht hier um die Inszenierung einer künstlichen Mischung von Vergangenheit und Moderne, die durch das rhetorische Element der *Prosopopoiia* und durch die Überwindung der szenischen Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt erreicht wird.

Dieser Beitrag widmet sich nicht nur der Koexistenz von *damals* und *heute*, sondern auch der Neufestlegung des „sex-gender“-Motivs in Jelineks *Was geschah* durch eine Analyse der sprachlichen und inhaltlichen intertextuellen Bezugnahme auf Ibsens *Nora*. Dabei werden vor allem die dramatischen Inszenierungsstrategien Ibsens und Jelineks, die kontextuelle Funktionalität, die Bedeutung von Noras Emanzipations- und Menschwerdungsprozess und die formalen Rezeptionsberührungspunkte im Sinne von Szondi fokussiert.⁴ Im Mittelpunkt der vergleichenden Betrachtungen steht die Untersuchung einer Rezeption im Namen der ‚erneuerten‘ thematischen und sprachlichen Kontinuität, die sich auf drei Ebenen artikuliert, wobei Gattung, Sprache und Inhalt die Schlüsselbegriffe der jelinekschen Ibsen-Rezeption sind.

JELINEKS REZEPTION VON IBSENS „KRISE DES DRAMAS“

Ibsen und Jelineks *Nora*-Stücke verbindet eine konfliktbeladene Wahlverwandtschaft im Zeichen eines neuen und wiederbelebten dramatischen Gattungs- und Sprachkonzeptes. Beide Theaterstücke sind Zeugen einer innovativen, wenn auch zeitlich unterschiedlichen Revolution des Theaters, die die Modernisierung der klassischen Theaterästhetik im Licht einer neuen epochalen Kontextualisierung in sich trägt. Ibsen versuchte im 19. Jahrhundert die kanonische Definition des Theaters zu bereichern. Die leere Unterhaltungsfunktion des Theaters wurde durch eine didaktische und ontologische Valenz ergänzt. Anders ist hingegen Jelineks Konzept der Bühne als Sprachrohr einer provokativen Erklärung der Automatisierung bzw. der Massenhaftigkeit des Subjekts in der zeitgenössischen globalisierten Gesellschaft. Beide Autoren sind sich – wenn auch im Rahmen unterschiedlicher Inszenierungsmethoden – einig in der Betonung dessen, was Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* hervorgehoben hatte: Das szenische Subjekt ist in seinem Inneren so tief gespalten, dass man keine strukturelle Einheit mehr zwischen Schauspielern und *dramatis personae*, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und Ganzem oder zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit darstellen und spielen kann. Während sich Ibsens Theater in ein Epos verwandelt, richtet sich Jelineks Theater auf eine Umstrukturierung des Dramas. Jelineks *dramatis personae* sind nicht mehr gespalten oder wandlungsfähig, sondern tief in ihrem dramatischen Dasein zerstört. Eine neue Dichotomie, die zwischen Körper und Sprache, kündigt sich für das gegenwärtige Drama an. „Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater“ lautet das programmatische Manifest, mit dem Jelinek ihr Verhältnis zum Theater skizziert. Das von Elfriede Jelinek gewünschte „andere Theater“ identifiziert sich mit Figuren, deren Selbstbestimmung nur noch aus ihrer szenischen Anwesenheit auf der Bühne, d.h. aus ihren Körpern als Sprachmitteln des Zitierens, besteht.

„Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird“, schreibt Jelinek in ihrem schon 1983 abgefassten Manifest der Theaterästhetik „Ich möchte seicht sein“. Das Verschwinden der Schauspielerrolle als Verkörperung eines

⁴ Auf der Basis seines Postulats eines etymologischen Unterschieds zwischen Inhalt und Form des Dramas und des Epos formuliert Szondi seine Theorie des modernen Dramas, in dem Inhalt und Form übereinstimmen. Dieses Konzept funktioniert in Ibsens *Nora* wie auch Jelineks *Was geschah*, da Noras Puppendasein und ihre psychische (bei Ibsen) resp. physische (bei Jelinek) Ausbeutung nicht nur Inhalts-, sondern auch Strukturmotive des Dramas bilden.

dramatischen Charakters einerseits – „Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sie definiert. Und ich sage: Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt.“⁵ – sowie die Reduzierung des dramatischen Charakters zum ornamentalen Gefäß der Sprache eines unbestimmten Wesens andererseits – „Accessoires des Lebens, ohne die wir wieder hinausgingen, die Handtaschen in die schlaffen Armbeugen geklebt“⁶ – können als entscheidende Maßnahmen gesehen werden, die weit über die bei Ibsen noch vorhandene topographische Referenzialität hinausgehen. Bei Ibsen definiert sich die dramatische Figur auf der Basis ihres Konflikts mit der Gesellschaft. In Jelineks Vision des postmodernen Theaters schließt die Figur die Gesellschaft in sich ein. Das Subjekt enthält das Objekt; das Ich ist gleichzeitig auch die Welt. Es gibt keine Trennung mehr zwischen diesen zwei Entitäten. Die Einheit des Ichs mit der Welt wurzelt in der Performativität der Sprache, einer Sprache, die nicht der szenischen Figur gehört, sondern bei einem anderen Ich entlehnt wird. Deswegen lassen sich Jelineks dramatische Gestalten als die „Nachlebenden“ bezeichnen, denn sie leben gemäß der rhetorischen Technik des Zitierens, der *Prosopopoiia*. Der Akt der performativen Inszenierung der dramatischen Existenz ist die *Prosopopoiia* – wie schon Quintilian sie in seinem Handbuch der Rhetorik *Institutiones oratoriae* definiert hat⁷ –, das Fingieren von Verkörperung und Redegabe sowie die Verwendung von erdichteten Gesprächen, die die Sprache lebendig machen. Durch die *Prosopopoiia* kann mithin im dramatischen Dialog eine mit einem Eigennamen identifizierte Figur als Person zum Leben erweckt werden und als sprachmächtiges, handlungsfähiges Subjekt auf der Bühne erscheinen. Durch die Konnotation der schon lange gestorbenen *dramatis personae* mit ihrer szenisch ausgeborgten sprachlichen Auferstehung sehen Jelineks Gestalten aus, als ob sie Leichen oder Vampire auf der Bühne wären: Leichen, da sie kein Leben mehr an sich haben und Teile eines industriellen Fließbandes geworden sind; Vampire, da sie anderen, schon verstorbenen Gestalten den Lebenssaft aussaugen. Es sind frankensteinartige Charaktere, deren Existenz auf dem zerstörten Leben Anderer aufbaut.⁸ In diesem rhetorischen Prozess der Zerstörung der Lebenden und der Auferstehung der Verstorbenen sieht Elfriede Jelinek das Theater als die symbolisch notwendige Brücke für die Kontinuität und das Überwinden der Tradition.

„Und das Theater beginnt wieder von vorn, die Vergangenheit kann von der Gegenwart abgelöst, erlöst werden, die sich aber, im ewigen Vergleich, über die Vergangenheit neigen muß“, liest man in Jelineks „Ich möchte seicht sein“.⁹ Die Leblosgkeit von Jelineks dramatischen Gestalten und deren sprachlicher ‚Maskerade‘, ihre Ersetzung des Fiktiven durch ein sprachlich reduziertes Dasein, ihr Nachleben auf Kosten der Vergangenheit, um in der Gegenwart überleben zu können, ist schon in Jelineks theatralischem Debüt *Was geschah* deutlich sichtbar.

⁵ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 157 u. 161.

⁶ Ebd., S. 158.

⁷ Vgl. Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 22 f.

⁸ Nicht zu übersehen ist die thematische Korrespondenz mit Jelineks Stück *Krankheit oder moderne Frauen*, insbesondere mit den Vampirinnen und Mörderinnen Emily und Carmilla (Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder moderne Frauen*. In: dies.: *Theaterstücke*. Hg. von Regine Friedrich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 191-265. Hier S. 209 f.; S. 242 f.), sowie mit Elfriede Czurdas Kriminalroman *Die Schläferin*. In diesem Werk tötet Magdalena Paul. Sie schneidet ihn in Stücke, kocht diese und gibt sie in den Kühlschrank (Czurda, Elfriede: *Die Schläferin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S.170 f.), wie es auch bei Jelineks Carmilla und ihren Kindern der Fall ist.

⁹ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 160.

DIE DRAMATISCHE FUNKTION NORAS ALS SPRACHFORM IN DEN STÜCKEN JELINEKS UND IBSENS

Während Ibsens Nora ihr Innenleben verliert und dabei zugleich aus der Maskenhaftigkeit uneigentlichen Sprechens als dramatische Figur aufersteht, um im Dialog den Auszug aus dem Puppenheim als ihre eigene Menschwerdung zu proklamieren, tritt Jelineks Nora von Anfang an als ‚nachlebende‘, rhetorisch entstellte Figur auf. Das Ende und der Anfang von Ibsens beziehungsweise Jelineks Stück verdeutlichen den Aufbau einer strukturellen sprachlichen wie inhaltlichen Ähnlichkeit, die einer Kreisform nahekommmt.

„Ich muß mich selbst zu erziehen versuchen. Und du bist nicht der Mann, um mir dabei zu helfen. Ich muß mich allein damit befassen. Und darum verlaß ich dich jetzt“¹⁰, sagt Ibsens Nora ihrem Mann Torvald, nachdem sie den Mut gefunden hat, sich von ihm zu befreien, und ihn endlich mit der Erkenntnis ihrer Puppenhaftigkeit zu konfrontieren.¹¹ Während Noras Entscheidung, ihren eigenen Weg zu gehen – d.h. ihre Identität zu entdecken –, bei Ibsen in einer dialogischen Form, d.h. im Zwiegespräch mit Torvald gefunden und getroffen wird, wird sie in Jelineks Stück auf dem Weg über die Autoreferenzialität erreicht, und zwar in dem Sinne, dass Nora ihren ‚Weg ins Freie‘ durch die eigene sprachliche Selbstbestimmung genießt.

Ich bin keine Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine, die selbsttätig verließ, was seltener ist. Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.¹²

Das Motiv und die Bedeutung des Verlassens des Zuhauses als dramatisch formales Symbol für die Freiheit der Protagonistin bleibt in beiden Stücken gleich, auch wenn die Verwirklichungsstrategien unterschiedlich sind. In Ibsens Fall ist es die Handlungsweise der Protagonistin, die körperliche Bewegung des Weggehens, die der Titelheldin die Freiheit wiederschenkt. In Jelineks Fall ist es das Sagen bzw. das Nachzitieren der Protagonistin, das ihr zu leben erlaubt. Bei Jelinek wird deutlich, wie die Funktion des Sprechens die des Tuns ersetzt, denn Noras Sprache gehört einer performativen Valenz, in der jedes Wort zu einer bestimmten Handlungsfähigkeit der dramatischen Gestalt zurückführt.

Noras sprachliche Selbstbestimmung – bei Ibsen im physischen Agieren, bei Jelinek im sprachlichen Akt – vertieft und entwickelt den Prozess der ‚Demaskierung‘ weiter. Die Entscheidung von Ibsens Nora, das beim Tarantella-Tanz getragene Kostüm abzulegen, um mit Torvald über ihre Entscheidung, das Puppenhaus zu verlassen, zu sprechen, ist der Auftakt zu ihrer Demaskierung als Puppe Torvalds. Die physische Handlung erlaubt hier die sprachliche und seelische Tat. Ohne das Ablegen des Kostüms hätte Ibsens Nora keine Möglichkeit gehabt, sich aus ihrem Gefängnis zu befreien und ihren Wunsch nach menschlicher Emanzipation zu konkretisieren.¹³

Anders verläuft der Prozess der Demaskierung bei Jelinek. Hier gibt es keine topographische Gegenüberstellung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit der Protagonistin, sondern eine gewalttätige sado-masochistische Revanche Noras gegenüber Torvald¹⁴, die durch Noras Verkleidung ausgelöst wird.¹⁵ Jelineks Nora kann sich nur

¹⁰ Ibsen, Henrik: *Nora. Ein Puppenheim*. Stuttgart: Reclam 2004. S. 89.

¹¹ Ebd., S. 87 f.

¹² Jelinek, Elfriede: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 7-79. Hier S. 9.

¹³ Ibsen: *Nora*. S. 90.

¹⁴ Diese Szene – Szene 13 – erlaubt es erneut, eine intertextuelle Beziehung zur Tradition der Weiblichkeitsdarstellung wahrzunehmen, wenn man an Leopold Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* (1869) denkt: „Die Hiebe fielen rasch und kräftig auf meinen Rücken, meine Arme, ein jeder schnitt in mein Fleisch und brannte hier fort, aber die Schmerzen entzückten mich, denn sie kamen ja von ihr, die ich anbetete, für die

demaskieren, indem sie Torvald physisch ausnützt und vergewaltigt, als ob er das Objekt ihrer verdrängten Lust wäre, und so wie er sie selbst als seine Lieblingspuppe behandelt hat.¹⁶ „Jetzt brauch ich meine Augen und meine feinen kleinen Hände nicht mehr so anzustrengen. *Nimmt die Maske ab.* Torvald! Hier spricht dein Zeisig“ (WN 57) – dies sind nicht Noras Worte, wie Jelinek uns glauben lassen möchte, sondern Torvalds Worte aus Ibsens Stück. Der ‚Zeisig‘ singt jetzt Torvalds damaligen Singsang der kindlichen Verdinglichung ihm gegenüber. Die Wirkung von Noras sprachlicher Selbstbefreiung ist ihre radikale Zerstörung als Frau und ihre Neugeburt als ‚Mann im Weibe‘. Was schon Friedrich Hebbel in einigen seiner Dramen – u.a. in *Judith* (1840) sowie *Herodes und Mariamne* (1845) – als die Vermännlichung des Weibseins inszeniert hatte, betont hier auch Jelinek. Die Worte „Du hast noch die Tarantella im Blute, das merk ich. Und es macht dich noch verführerischer“ (WN 58) wurden bei Ibsen zunächst von Torvald¹⁷ und bei Jelinek von Weygang vorgetragen (WN 25), bevor sie von Jelineks Nora gegenüber Helmer wiederholt werden. Jelineks Nora lebt aber nicht nur nach Ibsens, sondern auch nach Freuds¹⁸, Mussolinis¹⁹ und Hitlers²⁰ Zitaten. Von Männern stammende Zitate weisen weniger darauf hin, dass Noras Identität als Frau ausgelöscht würde – wie eine ‚traditionelle‘ feministische Deutung postulieren dürfte –, sondern präsentieren Nora als sprachliche Doppelgängerin des Mannes. Nora existiert nicht mehr als geschlechtsspezifische Natur, weil ihre Weiblichkeit durch das Mechanische ihres Arbeitsplatzes und ihre politisch und sozial orientierte ‚Aufstellung‘ – d.h. ihr Emanzipationswunsch – zerstört wurde. Deswegen kann sie auch nicht als Vertreterin des Feminismus betrachtet werden, sondern nur als Leiche des Feminismus.²¹

Ich bin eine Frau! Die Geschichte der Frau war bis heute die Geschichte ihrer Ermordung. Ich sehe nicht, wie man Ermordung wieder ausgleichen kann, wenn nicht durch einen Akt neuerlicher Gewalt! (WN 64)

Die Männer spüren die riesige innere Potenz von Frauen. Aus Furcht davor vernichten sie daher dieselben Frauen. (WN 65)

Alles ist immer noch besser als ein sexueller Parasit sein, der ich nur nicht mehr sein will. (WN 65)

Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließ. (WN 67)

ich jede Stunde bereit war, mein Leben zu lassen.“ Sacher-Masoch, Leopold: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel 1997. S. 53.

¹⁵ Von großer Bedeutung ist bei Jelinek die Mode. Sie besitzt eine kommunikative Funktion; sie stellt eine zweite, non-verbale Sprache dar, die die schon lange leblose konventionelle Sprache ersetzt. Die Mode erlaubt es, das Ich stimmlos zu inszenieren. Vgl. Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 175 f. Interessant ist auch Sacher-Masochs Darstellungsart Wandas, die an die sado-masochistische Nora bei Jelinek erinnert: „Ein schönes Weib [...] nackt in einem dunkeln Pelz auf einer Ottomane; ihre rechte Hand spielte mit einer Peitsche, während ihr bloßer Fuß sich nachlässig auf den Mann stütze, der vor ihr lag wie eine Sklave, wie ein Hund [...]“. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. S. 4.

¹⁶ Vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. S. 83: „Ich befinde mich in der Gewalt eines gewissenlosen Menschen; er kann mit mir machen, was er will, von mir verlangen, was ihm beliebt, mir gebieten und befehlen, wozu er gerade Lust hat. – Ich muß es mir gefallen lassen.“ In Jelineks Stück findet sich ein Pendant dazu in der dreizehnten Szene, S. 53 f.

¹⁷ Ibsen: *Nora*. S. 76.

¹⁸ WN 16: „NORA: [...] es bemerkt den auffälligen, sichtbaren und großen Penis eines Bruders oder Gespielen, erkennt ihn sofort als überlegenes Gegenstück seines eigenen, kleinen und versteckten Organs und ist von da an dem Penisneid verfallen, kann nichts Kulturelles mehr schöpfen.“

¹⁹ WN 66: „NORA: Wenn eine Frau eine Maschine bedient, verliert sie in dem Moment ihre Weiblichkeit, entmännlicht gleichzeitig den Mann und nimmt ihm, ihn demütigend, das Brot aus dem Munde. Mussolini.“

²⁰ WN 16: „NORA: Das Volk ist in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt, daß weniger nüchterne Überlegung als vielmehr gefühlsmäßige Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt, sagt Adolf Hitler.“

²¹ Groddeck, Georg: „Nora.“ In: *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?* Hg. von Roberto Alonge. Napoli: Guida Editori 1985. S. 7-41. Bei Groddeck ist Nora als Bild des Verfalls des Feminismus zu lesen, denn ihr Wunsch nach Selbstbestimmung und Befreiung von einer männlich dominierten familiären Situation endet in patriarchalischer Ausnützung der Protagonistin, die am Arbeitsplatz auf einen Funktionsträger des industriellen Systems reduziert wird.

Diese vier Zitate Noras, deren feministischer Ursprung deutlich erkennbar ist, weisen auf eine seelische Befreiung der Frau vom Mann hin; sie muss nicht gegen den Mann kämpfen, um finanzielle Selbständigkeit zu erreichen. Die Folgen dieses auf der Sprache aufgebauten Geschlechtertauses betreffen sowohl die männliche als auch die weibliche Position²², führen aber keine Änderungen in der Meinung des Mannes über die Frau herbei. Sowohl Ibsens als auch Jelineks Torvald fürchten als Folge von Noras physischer und sprachlicher Demaskierung bzw. Befreiung nur den eigenen sozialen Verfall. Bei Ibsen heißt es: „Mein ganzes Glück hast du vernichtet. Meine ganze Zukunft hast du verdorben. Oh, der Gedanke ist furchtbar! [...] dann komm ich vielleicht in der Verdacht, von deiner verbrecherischen Tat gewußt zu haben. Man wird vielleicht glauben, ich hätte dahinter gesteckt – ich hätte dazu verleitet!“²³ Bei Jelinek sagt Torvald: „Außerdem bin ich gesellschaftlich ruiniert, wenn herauskommt, was aus meiner früheren Frau geworden ist...du zerstörst hiermit auch eine keimende neue Beziehung, Nora!“ (WN 57)

Sowohl in Ibsens als auch in Jelineks Stück wird Noras Menschwerdung aus männlicher Sicht nur als katastrophale Ursache der Zerstörung von Torvalds Ruf gesehen, da die Voraussetzungen des weiblichen Befreiungsprozesses von den Männern nicht verstanden werden. Der Grund dieses männlichen Nicht-Verstehens liegt in der Existenz von zwei einander gegenüberstehenden Gesetzen des Lebens.

Es gibt zwei Arten geistiger Gesetze, zwei Arten Gewissen, eins für den Mann und ein ganz anderes für das Weib. Sie verstehen einander nicht; aber das Weib wird im praktischen Leben nach dem Gesetz des Mannes beurteilt, als ob sie nicht ein Weib, sondern ein Mann sei. [...] Ein Weib kann sich selbst nicht treu sein in unserer heutigen Gesellschaft, die eine ausschließlich männliche Gesellschaft ist, mit Gesetzen, die von Männern geschrieben sind, und mit Anklägern und Richtern, die die weibliche Handlungsweise vom männlichen Standpunkt aus beurteilen.

Dies schrieb Ibsen am 19.10.1878 aus Rom in seinen *Aufzeichnungen zu einer Tragödie der Gegenwart*. Es scheint, dass dieses Zitat 100 Jahre nach Ibsens *Nora* auch noch in Jelineks *Was geschah* Gültigkeit besitzt. Es gibt das männliche Gesetz bzw. die männliche Logik des egoistischen Interesses von Torvald und Weygang, und es gibt eine weibliche Stimme – die von Ibsens Nora und die von Jelineks Arbeiterinnenwelt –, die die Sprache des Herzens und der uneigennütigen Liebe d.h. des freiwilligen oder unterdrückten Opfertums spricht. So lauten die Worte von Ibsens Nora:

Eine Tochter sollte nicht das Recht haben, ihren alten todkranken Vater vor Kummer und Sorgen zu verschonen? Eine Frau nicht das Recht, ihrem Mann das Leben zu retten? Ich kenne die Gesetze nicht so genau; aber ich bin sicher, irgendwo steht darin, daß so etwas erlaubt ist. Das wissen Sie nicht, Sie als Rechtsanwalt? Sie müssen ein schlechter Jurist sein, Herr Krogstad.²⁴

Diese Worte zeigen die Naivität und Utopie des Lebens in einer zeitlosen und traumhaften Gesellschaft und spiegeln das Sprechen der Vertreterinnen von Jelineks Arbeiterinnenwelt rund um Nora wider. Das Sprechen Evas²⁵, der Arbeiterin²⁶ und Annes²⁷ kann nur als vollkommene Bestätigung der Naivität und der Schwäche der alltäglichen Frau (aber nicht

²² Die Sprache Torvalds ahmt weniger die Sprache Noras nach, als deren untergeordnete Position und gefügte Haltung. Vgl. WN 53 f.

²³ Ibsen: *Nora*. S. 83.

²⁴ Ebd., S. 35.

²⁵ Vgl. WN 13: „Angeblich soll die erste Teilung der Arbeit diejenige von Mann und Frau zur Kindererzeugung sein. Die Arbeit mit den Kindern aber hat die Frau allein. So wird sie wieder ganz gemacht und wie neu.“

²⁶ Vgl. WN 15: „Wenn man sich einem Mann hingibt, ist das ein Höhepunkt im Leben, leider gewöhnt man sich daran.“

²⁷ Vgl. WN 36: „Sie werden sich recht freuen, ihr Mütterlein wieder zu haben. Ich wage gar nicht, daran zu denken, aber Nora, wenn Sie bald ein süßes Geheimnis in sich fühlten...? Wenn Sie sich bald sogar zum vierten Male Mutter fühlten...?“

einer außergewöhnlichen Frau wie Nora) gewertet werden, die sich vortäuscht, unter den Gesetzen der männlichen Gesellschaft leben zu können.

Mann und Frau verstehen sich in Ibsens Familiendrama nicht²⁸, wie auch Jelineks Nora sich nicht mit proletarischen Frauenfiguren wie Eva, die Arbeiterin und Anna versteht. Bei Ibsen sprechen die Geschlechter eine unterschiedliche Sprache; sie sprechen zwar, bleiben aber auf Distanz voneinander. Bei Jelinek hängen die proletarischen und bürgerlichen Figuren unterschiedlicher Auffassungen von der Frau resp. von Geschlechterrollen an (WN 42 f.). In beiden Fällen gibt es abgründige sprachliche Schwierigkeiten im kommunikativen Prozess zwischen Mann und Frau, die die Geschlechterdichotomie noch verstärken. Es geht um einen sprachlichen ‚Seelenkampf‘ zwischen der Welt der Protagonistin und der ihrer Nebenfiguren. Die kommunikative Gegenüberstellung der Geschlechter führt Nora sowohl bei Ibsen als auch bei Jelinek dazu, die äußeren Gesetze zu verletzen und sich mit Schuld zu beflecken. Bei Ibsen ist es Noras Sorge um Torvalds Gesundheitszustand, die die Protagonistin dazu bringt, eine illegale Aktion zu unternehmen und die Unterschrift des Vaters auf einem Wechsel zu fälschen; bei Jelinek ist es die Aktivität der Titelheldin als Prostituierte im Dienst von Weygangs skrupelloser Karrieresucht und Spekulationslust. Torvalds und Weygangs Charaktere zeigen ähnliche Züge; sie sind begierig nach Geld, Macht und Ruhm, und Nora ist ihr einziges kostenloses Instrument für ihren Aufstieg: ihr ‚Kapital‘, ihr steuerfreies Investment.

Während Jelineks Nora in Weygangs Projekt des Fabrikkaufs und des Eisenbahnbaus eine spekulative finanzielle Funktion hat, spielt sie in der Familienlogik von Ibsens Torvald die Rolle der Mutter und Ehefrau. Ohne die verführerischen Eigenschaften Noras hätte der Konsul Weygang Torvald nicht in seinen Dienst ‚versklavt‘ und hätte Torvalds Familie ihre Einheit und Ordnung verloren. Wenn auch zu unterschiedlichen Zwecken ausgenutzt, bleibt Nora eine ‚Stütze‘ – im einen Fall der ökonomischen, im anderen Fall der familiären männlichen Welt.²⁹ Jelineks Nora bleibt eine ‚Bürgerliche‘, Privilegierte in den Augen der Arbeiterinnen, eine Person, die es sich erlauben kann, ihr Frausein im Sinne von Mutter und Ehefrau zu definieren und ein feministisches Engagement abzulehnen. Das ihr von der Arbeiterin zugeschriebene Privileg, eine nicht geschlechtsrollenkonforme Existenz führen zu können, ist Teil von Jelineks Konstruktion einer sexuell dekonstruierten Gesellschaft. Die

²⁸ Ibsen: *Nora*. S. 86: „Ich verstehe dich nicht“, sagt Torvald und Nora antwortet: „Das ist es eben. Du verstehst mich nicht. Und ich habe dich auch nie verstanden – bis heute abend.“

²⁹ Der Vergleich von Jelineks Theaterstück mit Ibsens *Stützen der Gesellschaft* (1877) gründet nicht nur auf der thematischen, sondern auch auf der strukturellen Ebene. Es wird deutlich, dass die Gestalt des Konsuls Bernick eine Reproduktion von Weygang ist. Beide sind bekannte, reiche und bürgerliche ‚Stützen‘ ihrer Gesellschaft und beide nützen Opfer wie Johann - der Bruder von Bernicks Frau - und Nora für ihre skrupellosen finanziellen Spekulationen aus. Unterschiedlich ist jedoch die geschlechtsspezifische Komponente in Ibsens und Jelineks Stück. Während Ibsen ein männliches Opfer wählt, entscheidet sich Jelinek für ein weibliches Opfer. Dadurch wird Jelineks Versuch deutlich, die Emanzipationsanstrengungen in Frage zu stellen. Nicht Jelinek, sondern Ibsen vertritt die Frauenemanzipation; er analysiert das Patriarchat als Instrument im Dienste der privilegierten kapitalistischen und bürgerlichen Gesellschaft. Hinzuzufügen ist die unterschiedliche Darstellungsstruktur der Gestalten. Während Ibsen die Gestalten noch in einer ganz traditionellen monolithischen Perspektive darstellt, verwendet Jelinek eine polyphone Darstellungsweise, in der die Figuren mehrstimmig sind. Dies ist bei Nora und bei Torvald der Fall, deren Stimmen sich kaum mehr unterscheiden, sondern ein und derselben Tonart angehören. Vgl. die Tatsache, dass Nora mit Torvalds Worten und Torvald mit Noras Worten spricht. Vgl. auch Hugo von Hofmannsthal's Beitrag „Die Menschen in Ibsens Dramen“ (1893), wo Folgendes zu lesen ist: „Trotzdem gibt es in diesen Theaterstücken auch Menschen, das heißt, wenn man genauer zusieht, einen Menschen, Varianten eines sehr reichen, sehr modernen und sehr scharf geschauten Menschentypus. Außerdem Hintergrundfiguren, flüchtige Farbflecke für den Kontrast, Explikationsfiguren, die den Haupttypus kritisieren und Details hinzufügen, und Parallelfiguren, in die einzelne Züge der Hauptfigur projiziert sind [...] Alle diese Menschen leben ein schattenhaftes Leben [...]“. Hofmannsthal, Hugo von: *Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche*. Hg. von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2000. S. 39.

Konsequenz dieser Konstruktion liegt in Jelineks Stück darin, dass dieses Stück sozusagen die vollkommene Erfüllung der tiefen Überzeugung von Ibsens Nora, ‚das Wunderbare‘ zu verwirklichen, repräsentiert. Von zentraler Bedeutung für diese Interpretation sind die zwei letzten Szenen der beiden Stücke. Das Gespräch zwischen Torvald und Nora bei Ibsen über ihre Enttäuschung sowie über Noras Anerkennung der Unmöglichkeit der Verwirklichung des ‚Wunderbaren‘ als Metapher für eine Aufhebung der geschlechtsspezifischen Eigenschaftszuschreibungen in Ehe und Familie³⁰, findet ein Gegenstück, wenn Torvald und Nora sich in der achtzehnten Szene von Jelineks Stück wieder in der Idylle einer ‚regenerierten‘ Familie befinden. Ohne ihr Zuhause verlassen zu müssen, schreit Nora diesmal Torvald ihre wiedergefundene starke Identität als ‚Mann im Weibe‘ ins Gesicht – „Du bist ein Nichts im Vergleich zu dem, was ich hätte haben können!“ (WN 75) –, während der ruhige, fast naive und kindliche Torvald antwortet: „Für mich zählt nur, daß du es nicht hast.“ (WN 75) Das ist nichts anderes als die Verwirklichung des ‚Wunderbaren‘ von Ibsens Nora: Eine Frau, die so stark spricht wie ein Mann, und ein Mann, der sich wie eine Frau beschützt fühlt.

Die auf die drei Ebenen Textgattung, Sprache und Inhalt bezogene Rezeption Ibsens in Jelineks Stück bietet eine Antwort auf Szondis Frage, ob die modernen Dramaturgen mit ihrer Entscheidung für eine Übereinstimmung von Form und Inhalt den Weg für das zukünftige Theater eröffnet haben. Jelineks Art, das Theater zu inszenieren, ist die lebendige Bestätigung dafür, dass die dramatische Tradition nicht gestorben ist. Sie hat sich im Zeichen einer epochalen Kontextualisierung renoviert. Dank dieser Verwandlung ist das Theater heute noch am Leben. Ohne Renovierung hätte das Publikum den Wert des klassischen Theater nicht verstanden und geschätzt. Der Grund für die Modernisierung ist die Wandlung des historischen und sozialen Hintergrundes. Dank Jelineks ‚Collagen-Theater‘ ist die richtige Antwort auf die Frage von Ibsens Nora, „Wie kann ich das wissen? Ich weiß doch gar nicht, was aus mir wird“, gefunden.

Was Jelineks Aktualisierung von Ibsens Stück dem Publikum heute mitteilen kann, ist die konkrete Verwirklichung des „Weiterlebens“ eines traditionellen Stoffes wie desjenigen von Ibsens *Nora*. Jelineks Stück bietet dem heutigen Publikum mit Nora das Porträt einer Frau an, die eine von uns sein könnte, einer Frau, die trotz des Wunsches nach Freiheit und Selbständigkeit in ihrer Rolle verankert bleibt. Frauen wollen sich heute zwar emanzipieren, aber sie sind nicht immer frei von einer inneren Verpflichtung, Mutter und Frau im traditionellen Sinn zu sein. Ganz selten findet man Frauen, die ihre Familie verleugnen oder verlassen, um sich voll und ganz zu emanzipieren wie in Ibsens Stück. Häufiger gibt es hingegen Frauen, die ihre Emanzipation im Rahmen ihrer Familie durchsetzen wollen. Genau dies hat Jelineks Nora verwirklicht.

³⁰ Ibsen: *Nora*. S. 91: „Es war heut abend, als das Wunderbare nicht kam [...] Ich habe acht Jahre lang so geduldig gewartet; denn – Gott, ich sah ja ein, daß das Wunderbare nicht so wie etwas Alltägliches kommt. Dann brach dieses Unglück über mich herein; und da war ich unerschütterlich fest überzeugt: jetzt kommt das Wunderbare!“

POLEMIK UND RHETORISCHE VERKÖRPERUNG IN JELINEKS *DAS WERK, DER TOD UND DAS MÄDCHEN, BAMBILAND*

Gunther Martens*

*FWO-Vlaanderen
Universiteit Gent, Vakgroep Duits*

Rhetorik und Polemik sind keineswegs als selbstverständliche methodologische Gefährten anzusehen, auch wenn ihre gängige Verwendung als Metabezeichnung für sprachliche Auseinandersetzungen zu einer solchen Vermutung Anlass geben könnte. Polemiken gelten als „aggressiv formulierte Texte oder Textteile, die Bestandteil eines meist personalisierten Streites sind“¹. Die Polemik wird außerhalb der Avantgarde überwiegend negativ konnotiert; sie gilt als unanständig, unfair, unsachlich, die Grenzen des Erlaubten überschreitend, wird aber dennoch als Spektakel und im Vollzug an *anderen* häufig auch genossen, besonders da, wo die „literarisch gestaltete Polemik stilistisch bestimmt [wird] durch Umschläge von Ironie zu Pathos, vom Witz zum Prophetentum“². Von der rhetorisch argumentativen Rede unterscheidet die Polemik die Tatsache, dass der Sprecher letztlich „Disputant, kein Redner“ ist, und sich folglich nicht an „pretence of reasonableness“ zu halten hat.³ Gleichzeitig ist es das Anliegen der Polemik, auf quasi magische Weise die Zielscheibe der Kritik zu demontieren, zu zersetzen, herabzusetzen. Sie ist darin stets unökonomisch, da im Prinzip auch das Schweigen als performativ weniger widersprüchliches Äquivalent zur Verfügung stünde.

Jelinek war und ist oft selber Gegenstand einer frontalen Polemik *ad personam*. Dabei geht sie selbst der Polemik nicht aus dem Weg, was ihr wohl seit dem *Burgtheater*-Stück den Ruf einer Nestbeschmutzerin eingebracht hat. Die direkte Bezugnahme auf konkrete Personen und Ereignisse erfolgt auch in der Prosa der Autorin. Erinnert sei hier stellvertretend an die kaum verschlüsselten Tiraden gegen den Landeshauptmann H. in *Die Kinder der Toten*. Jelinek konzentriert sich vor allem in ihrer Theatertätigkeit in zunehmendem Maße auf konkrete Anlässe und Personen: Oberwart, Kaprun, *Kronenzeitung*-Diskurs, bis zu den Blog-artigen Reaktionen auf Abu Ghraib und den zweiten Irak-Krieg. Diese Realitätsnähe legt ein beredtes Zeugnis davon ab, wie sehr Jelinek der österreichischen Avantgarde und dem Aktionismus nahesteht.

* Der Autor ist Oberassistent für Forschung beim FWO-Flandern.

¹ Scheichl, Sigurd Paul: „Polemik.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 2003. Bd. 3. S. 117-120, hier S. 117.

² Ebd., S. 118.

³ Dieckmann, Walther: *Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation*. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft). S. 47.

Jelineks Texte legen mehrfach selbstreflexiv von der Gefahr Zeugnis ab, gerade durch die polemische Zuspitzung auf den konkreten paradigmatischen Einzelfall die unfassbare, institutionelle Gewalt und das anonyme Massensterben aus den Augen zu verlieren. Versucht Jelinek deutlich mit sprachlichen Mitteln, das Individuelle mit der allgemeinen Katastrophe zu verbinden, so wird der Autorin jedoch nicht selten vorgeworfen, sie betreibe eine physiognomische, lediglich auf Oberflächenerscheinungen abzielende Kulturkritik. Die Praxis der Emblematisierung, die beliebige Gegenstände und Bilder mit der moralischen *Subscriptio* der verdrängten Vergangenheit verknüpfe, weist nach Peter Kümmels Ansicht selber totalisierende Züge auf:

Es scheint der Autorin einen gewissen Trost zu geben, alles mit allem zu verbinden und den Tunnel von Kaprun als einen abgelegenen Kamin der Weltanlage Auschwitz zu deuten. Jelinek setzt die Kapruner Opfer mit den NS-Opfern ins Verhältnis und gewinnt doch bloß die *Herrschaft über Material*.⁴

Anlässlich der Inszenierung des Stückes *Das Werk* berichtete der Regisseur Nicolas Stemann, „er habe den Eindruck, [...] einer alten Dame beim Entrümpeln ihrer ideologischen Dachkammer zu helfen“⁵. Nachträglich versicherte der Regisseur, diese Aussage ausdrücklich als Lob gemeint zu haben.⁶

In Jelineks Prosa erfolgt der Kurzschluss zwischen Gegenwart und verdrängter Vergangenheit nicht nur anhand der polemischen Personifikation, sondern mit zahlreichen rhetorischen Mitteln, zum Beispiel anhand der Genitivmetapher, die beide Zeitspannen in der „Verbrennungsanlage des TV-Sets“⁷ oder „im Ofen des Fernsehens“ (KT 606) zusammengeschweißt sieht. Mit diesen drastischen Beispielen kann gleichzeitig illustriert werden, dass Jelineks Texte (ob Prosa oder Theatervorlage) vor rhetorischer Figürlichkeit strotzen. Solche Sprachkreativität scheint – als stilistisches Markenzeichen der Schrift – nicht unbedingt Bühnentauglich. Im Folgenden soll jedoch dargelegt werden, wie Rhetorik und Theaterpraxis bei Jelinek eine eigenwillige Allianz eingehen. Zu diesem Zweck werden besonders diejenigen neueren Theatertexte herbeigezogen, die eine der Autorfunktion nahe stehende Figur oder mehrere auktoriale Figuren auf der Bühne auftreten lassen, wie zum Beispiel in *Das Werk*, *Der Tod und das Mädchen* und *Bambiland* geschieht.⁸

SPRACH- UND LAUT-KÖRPER IM RHETORISCHEN SADISMUS

Ich greife zunächst auf Roland Barthes zurück. Es handelt sich aber nicht um die Mythologien-Texte, die Jelinek als Inspirationsquelle gedient haben, sondern um den Rhetoriker Barthes, der mit Rhetorik allmählich den Strukturalismus unterminiert bzw. potenziert: In *Sade, Fourier, Loyola* (1971) deutet Roland Barthes Sades Schreibweise als das sowohl sprachliche als auch narrative Bemühen, jedes Loch auszufüllen und auszustopfen, wobei die Argumentstruktur des Satzes die Gewalt der Sprache überhaupt repräsentiere. So wie Sade das hoffähige Sprechen in der höfischen Öffentlichkeit konterkariert, so sieht Barthes auch den Totalitätsanspruch des strukturalistischen Fadenkreuzes ad absurdum geführt. Perverbiert ist folglich nicht der vordergründige pornographische Inhalt von Sades

⁴ Kümmel, Peter: „Die Welt im Kamin. Vom Zwang, in jedem Unglücksfall Auschwitz zu entdecken: Elfriede Jelinek und ihr Bergbahnstück *In den Alpen*.“ In: *Die Zeit* 42 (2002). S. 40. [Hervorhebung G.M.]

⁵ Weinzierl, Ulrich: „Rache-Engerls Requiem. Nicolas Stemann triumphiert mit der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Das Werk* am Burgtheater Wien.“ In: *Die Welt*, 14 April 2003.

⁶ Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 232.

⁷ Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S. 225.

⁸ Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002. Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-III* (Schneewittchen, Dornröschen, Rosamunde). In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003. Jelinek, Elfriede: *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Texten, sondern die Lektüre, die dieses Phantasma des „tout te sient“⁹ in der Analyse nachzuvollziehen versucht. Barthes zufolge gibt es in jeder erotischen Szene einen Regulator, den er gleichwohl nicht als Subjekt oder als Verwalter denkt, sondern eher rein technisch und in Anspielung auf die Theoriesprache der strukturalistischen Linguistik als „opérateur de phrase“¹⁰. Als „opérateurs de phrase“ kann man sich die jelinekschen Theaterfiguren vorstellen; sie verdanken ihre körperliche Präsenz eher der Serialität und Variabilität der Sprachmuster als der Psycho-Logik: Sie werden mit Wendungen und rhetorischen Figuren ausgestopft, die sie zur endlosen Permutation antreiben:

[L]a phrase (littéraire, écrite) est elle aussi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers d'expansions, d'incises, de subordonnées, de déterminants [...] sans pouvoir épuiser la combinatoire des unités: il reste toujours un supplément de demande qu'on essaie illusoirement d'épuiser, soit en répétant ou permutant les figures, soit en couronnant l'opération combinatoire (par définition, analytique).¹¹

Das zwanghaft verschlungene Ineinander des pornographischen Gruppenbilds („corps multiple et désarticulé“) nimmt Barthes zufolge die Maximalisierung, die Sättigung, die „erschöpfende“ Beweisführung sprachlicher Argumentation vorweg: „le groupe est une sorte de noyau chimique dont aucune valence ne doit rester libre.“¹² Barthes betont die autonome Formelhaftigkeit, die Kombinatorik, die mit dem Strip-Tease der Pornographie nichts im Sinne habe und gleichzeitig das Verhältnis von Opfer und Täter kompliziere: Barthes formuliert es auf mehr provokative Weise: „La victime n'est pas celui ou celle qui subit: c'est celui ou celle qui tient un certain langage.“¹³ Damit weist er auf die verhängnisvolle Verschränkung von Körperlichkeit und Diskursivität hin, die für die rhetorische Analyse der Sprachlichkeit bei Jelinek besonders hilfreich ist, und zwar m.E. über die Gattungsgrenzen hinweg. Wenn Sades Madame de Saint-Ange in *La philosophie dans le boudoir* dazu auffordert: „Dissertez sur moi autant que vous voudrez“, so verschwindet mit einer „explosiven Metonymie“¹⁴ – und zugleich mit ihrem erzählfunktionalen Äquivalent, der Metalepse – die Differenz zwischen Sprachkörper und Körpersprache. Metaleptisch sind z.B. bei Jelinek seit *Nora* Regieanweisungen, die von Figuren gesprochen werden. Formen dieses Durchgriffs enthält Jelineks Schreiben in einer Vielfalt, die rhetorische Figürlichkeit dazu anwendet, dogmatische Meinungen und Mentalitäten als Aussageform vorzuführen und hyperbolisch auszustopfen. Parallel zu der Thematik des Verstümmelns und des Verletzens wird dies mit einem reichhaltigen, stilistischen Inventar von u.a. Syllepsen und Ellipsen¹⁵ zum Ausdruck gebracht.

Wenn man dem Zusammenhang von Identität als Verkörperung und den konkreten, dazu bereit stehenden Wort- und Phrasenkörpern Aufmerksamkeit schenkt, überrascht es kaum, dass auch in Jelineks *Theatralisierung* dieser sprachlichen Verfahren die konkrete Zerstückelung von Körpern zunimmt: Geschlachtet und ausgeschlachtet wird nicht länger rein metaphorisch, wie in *Die Kinder der Toten*, sondern auch im Zeigen. Ein Rezensent meinte hier, dass in der Betonung dieser Elemente Jelineks komplexe Sprachlichkeit „zur

⁹ Barthes, Roland: *S/Z*. (1970) In: ders.: *Oeuvres complètes*. Hg. von É. Marty. Paris: Le Seuil 1994. Bd. 2. S. 557-737, hier S. 660. Barthes zitiert das häufig de Saussure zugeschriebene, gewiss zugespitzte Motto des Strukturalismus, nach dem die Sprache als ein geschlossenes System zu betrachten sei, in dem alles mit allem auf strukturelle, organische und rein synchrone Weise zusammenhänge. Mit dem Nachfolgetext *Le Plaisir du Texte* (1973) gibt Barthes die in *S/Z* vorgeführte systematische „analyse structurale du texte“ auf und bezieht verstärkt den Leser in die Lektüre ein.

¹⁰ Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. In: ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. 2. S. 1039-1177, hier S. 1042.

¹¹ Ebd., S. 1133.

¹² Ebd., S. 1061.

¹³ Ebd., S. 1143.

¹⁴ Ebd., S. 1147.

¹⁵ Ebd., S. 1167.

Spielbarkeit entstellt“ werde¹⁶ – auch in der konkreten Verkörperung einzelner Akteure, zum Beispiel des Metzgers in *Stecken, Stab und Stangl* oder beispielsweise in der Demontage des Alpenkönigs in *Burgtheater*. Gleichmaßen in Umkehrung von Barthes’ Diktum, dass Autoren bei Beschreibungen immer den Körper der Mutter zerstückeln, zerlegen in *Der Tod und das Mädchen V* die Autorinnen Sylvia (Plath) und Inge (Ingeborg Bachmann) in einem symbolisch-archaischen Opferkult einen männlichen Widder. In Jelineks *Babel* wird aus der Häutung des mythischen Sängers Marsyas eine regelrechte Kastration, die im Wortspiel nicht nur die Glieder des Satzes entfernt, ersetzt und zum Tableau verrenkt und verstreut.

Es stimmt durchaus, dass sich die Figuren, die das Gegensätzlichsste und Widersprüchlichste verkörpern, auch *szenisch* als Kippfiguren herausstellen, die von einem alles zermalmenden, über mehrere Figuren als Platzhalter verteilten *Subtext* zur Parodie und Karikatur verzerrt werden. Zur polemischen Entgegnung reizen nicht nuancierte Aussagen, sondern ideologische Durchhalteparolen und symbolpolitische Konsens-Bekundungen, die Jelinek ihrer mehr oder weniger impliziten Gewalttätigkeit überführt, indem sie ihre Überzeugungsleistung bis zur Selbstwidersprüchlichkeit und häufig sogar bis zum gewalttätigen Lapsus steigert: „Parsifal tritt vor und wird sofort ins Glied zurückgetreten.“¹⁷ Unvermindert werden in den Theater texts diese quasi-natürlich klingenden Gliederungen und Artikulationen der Ideologie mit einer Rhetorik des Gleitens und des Changierens desartikuliert – bis in die einzelnen Körper- und Satzglieder hinein und mit einem Sprachgestus, den Jelinek kompromisslos auch in ihren Preisreden und Parodien politischer Ansprachen beibehält.¹⁸ Sprachlich gipfelt nämlich diese Verhedderung in der unfreiwilligen Selbstimplikatur, wobei hier nicht auf die der medialen Ikonizität noch verhafteten Jelinek-Attrappen und Attribute (Perücke, Puppe, ...), sondern vor allem auf die rhetorischen Verfahren und auf die von ihnen ausgehandelte Aktantenstruktur fokussiert werden soll. Wir „[m]etzeln den Unglücklichen Glied um Glied, was glauben Sie, wie viele das sind“ (BL 56).

„ICH SCHALTE MICH EIN“: SELBSTTHEMATISIERUNG UND THEMATISIERUNG DER TEXTPRODUKTION IM THEATERTEXT

Zum Zweck der soeben vorgestellten Desartikulation von Sprache stehen in der Theaterpraxis weitaus griffigere und weniger stilistisch als regietechnisch geprägte Mittel zur Verfügung, die die Ordnung des Theaterraums als Klangraum unterminieren. Jelinek sieht übrigens in „Sinn egal. Körper zwecklos.“ die Möglichkeit der orchestrierten Unruhe im Publikum vor, was auf theatertechnische Weise dazu beiträgt, den Redeschwall weiter zu desartikulieren und zu zergliedern. Dennoch lohnt es sich, auch die textuellen Äquivalente dieser Desartikulation ins Auge zu fassen. Ich werde in diesem Zusammenhang zunächst [1] auf die offenkundige Anrede (als Subkapitel der offenkundigen Deixis) und [2] auf den alternativen Handlungscharakter der Figürlichkeit eingehen.

¹⁶ Schmidt, Christopher: „Die Muppets von Abu Ghraib. Nicolas Stemmann inszeniert mit *Babel* die B-Seite der ewigen Jelinek-Leier am Wiener Burgtheater.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.3.2005.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: „Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach!)“ (2006). Text für Christoph Schlingensiefels Installation *Area 7*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/farea.htm>

¹⁸ „[d]iese Fremden [...] sollen in ihr Glied zurücktreten, bevor wir es tun“ (Jelinek, Elfriede: „Vom Volksbegehren zum Volk der Wahl.“ Am österr. Nationalfeiertag 1999. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/ffeiertag.htm>). Zu ähnlichen rhetorischen Strategien in Jelineks Prosa, vgl. Biebuyck, Benjamin u. Gunther Martens: „Metonymia in memoriam. Die Figürlichkeit inszenierter Vergessens- und Erinnerungsdiskurse bei Grass und Jelinek.“ In: Gilleir, Anke u. Arne De Winde (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung als memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. (=ABNG; 64). Amsterdam, New York: Rodopi 2008. S. 243-272.

Die Desartikulation hat in der Prosa als Gattung ein wenngleich auch bedrängtes und keineswegs einheitliches Orientierungszentrum, nämlich die Erwartung einer vermittelnden Instanz. In Jelineks Prosa unterbricht eine Erzählinstanz mit diegetischer Funktion den mimetischen Darstellungsmodus; als handelnde Figur ist sie zwar Teil der Figuren und betont dies auch, aber sie funktioniert auch als Erzeuger und ideologisches Orientierungszentrum der fiktionalen Welt. Solche Erzählinstanzen fehlen gemeinhin auf der Bühne, wenngleich der antike Dramenchor mit den Funktionen „Botenbericht, Teichoskopie, Publikumsanrede, Kommentar und Erklärung, Zeitraffung und Verkürzung der gezeigten Handlung“¹⁹ als Form des Epischen betrachtet werden kann. Im Rahmen von Jelineks Theaterverständnis ist es auch wichtig, dass „[z]u den Techniken der Episierung der dramatischen Kommunikation [...] neben den [erwähnten] sprachlichen Strategien auch außersprachliche epische Strukturen gehören, wie etwa ein Rollendistanz erzeugender Schauspielerstil“²⁰. In einer älteren Terminologie liefe dies auf „Episierung des Dramas“ hinaus, wobei beide Bezugsgrößen heutzutage keineswegs noch als selbstverständlich gelten können. In Jelineks Theaterpraxis kann sich die vermittelnde Instanz einschalten, wenngleich auch häufig ironisch und als leidende, der Instabilität des „Erzählgerölls“²¹ ausgesetzte Größe:

Ich schalte mich ein, hoffe, einer schaltet mich wieder aus, man soll schließlich Strom sparen: Der Stau ist das Hauptproblem des modernen Menschen, der Urlaub machen will, finde ich persönlich. (DW 169)



Die Autorin meldet sich eher als „Schnittstelle“, als „Wutableiter“²², nicht als Verwalterin, sondern als Ausdruck der waltenden Gewalt des phraseologischen Archivs zu Wort. Sie ist nunmehr Teil der dargestellten Welt und greift deshalb auch sofort zu hohlen, hyperbolischen Phrasen (gleichsam als Ausdruck des populistischen *not-in-my-backyard*-Syndroms): „der Stau ist das Hauptproblem des modernen Menschen“ (DW 170). Von „Meisterschaft des Materials“ kann nicht die Rede sein, wenn man feststellt, dass die Sprache und ein

bunter Fächer von Rollenmustern immer wieder mit der Autorinstanz durchgehen. Der lakonische Ton der Regieanweisungen – „Ich plädiere für: Zirben.“ (DW 223) – zeugt ebenfalls von der eingeschränkten institutionellen Bedeutung, die diese Kommentarstimme auszuüben gedenkt.

Die Texte Jelineks sind darauf angelegt, die Grenzen zwischen der Handlung und der in Medienzeiten quasi-logischen Voraussetzung einer omnipräsenten Beobachtung dieser Handlung zu verwischen und letztere als aktive Mittäterschaft herauszustellen. Die vor allem metonymisch erfolgende Verschränkung von Handlung und beobachtender Instanz trägt dabei Züge einer Metalepse. Das hier reproduzierte Szenenbild der Uraufführung von *Babel* zeigt

¹⁹ Nünning, Ansgar u. Roy Sommer: „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse.“ In: Nünning, Vera u. Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT 2002. S. 105-128, hier S. 114.

²⁰ Ebd.

²¹ Jelinek, Elfriede: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 416.

²² Gerstl, Elfriede: „Elfriede Jelinek – ‚Schrilleres weiß ich heute nicht anzubieten.‘ Die Frau als Wutableiter.“ Beitrag für die Serie *Literaturlandschaft Österreich*, <http://www.deutsch.tsn.at/docs/standard/jelinek.html>

einen Zuschauer, der mit der Fernsehfern-Bedienung das Geschehen in Abu Ghraib mit anordnet und so in die Gräueltat verwickelt ist. Die Metalepse ist auf der Bühne aber äußerst markiert, da sie eine Ebenendifferenzierung überschreitet und folglich die Position einer übergeordneten, das Geschehen wahrnehmenden Instanz gleichsam usurpiert, beides im Theater unweigerlich an die körperliche Präsenz von Personen auf der Bühne geknüpft.²³

Jelineks „liebster Spezialeffekt“²⁴ ist nicht die Verallgemeinerung, sondern die in sich zersplitterte Anrede. Die Appelle an die Mitarbeit des Gegenübers beziehen sich nicht selten auf den Schreibraum und die Schreibaktivität. Deshalb klingen sie im Theaterraum vermutlich so schief und künstlich, wie es ‚Phrasen auf zwei Beinen‘ in ihrer Formelhaftigkeit nur zulassen können: „Viel Platz hab ich nicht für Sie übriggelassen, meistens spreche ich selbst. Immer spreche ich selbst. Hier spreche ich. Sprechen Sie doch woanders!“ (BL 73)

Die hyperbolischen Anredeformeln und ihre Appellstruktur kommen uns sehr bekannt vor: Es handelt sich um die leere Interaktivität, die auch die hegemonischen Medienkonstellationen inszenieren: „Was meinen Sie? Ich bin auf Ihre Antwort sehr gespannt. Schreiben Sie mir oder rufen Sie noch während unserer Sendung an.“ (BL 22) Solche Formeln spiegeln alle einen Schein von Interaktivität und Freiheit vor, der jedoch als Ausdruck der kapitalistischen Warenwelt zu verstehen ist. Wie Evelyn Annuß in ihrer rhetorisch orientierten Untersuchung²⁵ dargelegt hat, sind die *Apostrophe* und die oft damit einhergehende Personifikation wichtige Schlüssel zur *Rhetorizität* dieser Schreibweise: Die Personifikation erfasst in der dialogischen Schreibweise der Prosa immer wieder Gegenstände als Stimmträger. In *Das Werk* melden sich Bäume, „Schneeflöckchen und Weißbröckchen“ (DW 210) ebenfalls als stille Zeugen des Grauens und des Verbrechens zu Wort.

Jelinek verleiht den Verdrängten und Verschwiegenen eine Stimme, aber diese Stimme kann keine Authentizität für sich beanspruchen: Noch in der persönlichsten Anklage des eigenen Verlustes schimmert in *Das Werk* die offizielle Sprach- und Transportregelung durch, denen diese Körper ausgesetzt waren. Gleichzeitig drängen sich die banalen Formate und Sprechakte der Spaß- und Spielgesellschaft auf, mit denen – im Zeitalter gezielter und griffiger Bildkommunikation – dieses Schicksal thematisiert werden soll: In *Das Werk* wird die Anrede sogar einmal als leidig nerventötendes „Telegame“ (DW 238) inszeniert:

Sie haben noch nie von meinem Verlust gehört, ich meine davon, daß ich verlorengegangen bin bei diesem Bau? Oje, das tut mir leid. [...] Wer hat denn dann von mir gehört? Keiner? Bitte melden, noch haben Sie die Chance! Wer hat von meinem Verlust gehört? Sie können auch anrufen, und da habe ich schon einen in der Leitung? Haben Sie von meinem Verlust gehört? (DW 237)

Das Opfer hat hier den gesellschaftlichen Imperativ, die Vergangenheit auf sich beruhen zu lassen, internalisiert, und fordert die Autorin zum Schweigen auf: „Was rede ich da und rede und rede noch, wenn ich doch längst weg bin. Autorin, also wirklich! Lassen Sie mich endlich still sein und seien Sie endlich selber still!“ (DW 233)

Auf paradoxe Weise geht also die Enteignung der individuellen Sprecher mit einer Potenzierung der höchst prominenten Autorin als textueller Produktionsinstanz einher. Diese ruft die Textproduktion auch im Theatertext in Erinnerung: „wo ist mein schöner Satzanfang hin, ah, da ist er ja, aber hin ist er zum Glück nicht.“ (BA 141) Auf der Bühne gesprochen, mutet dies provokativ ungewöhnlich an; bei Jelinek jedoch wird die Selbstthematisierung auf mehrfache Weise motiviert und quasi überdeterminiert: von der rhetorischen Klangmaterialität einerseits sowie von den phraseologischen Wortfolgen und bereitstehenden Satzmustern andererseits. Jelinek hat sich zu der paradoxen auktorialen Benennungsmacht ihres Schreibens auch theoretisch geäußert. Der programmatische Text „Sinn egal. Körper

²³ Szenenbild: Uraufführung von Elfriede Jelineks *Babel* in der Regie von Nicolas Stemmann. Premiere am 18. März 2005 im Akademietheater. Copyright: Christian Brachwitz, Berlin.

²⁴ Schmidt: „Die Muppets von Abu Ghraib.“

²⁵ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005.

zwecklos.“ umspielt das Motiv der Fernsteuerung durch die Autorin: Die Autorin halte den „Knüppel“, sie werde den Darsteller „notfalls an seinen Haaren aus dem Depot zerren, damit er bei [ihr] einkaufen geht“, die Figuren seien „ungesichert, aber gesteuert“²⁶. Das Modell der Autorschaft lässt spärlich gewordene, privilegierte „Selbstbestimmungsreserven“²⁷ anklingen, die im Strudel medialer Dopplungen wenigstens die Sprache meistern könnten. Selbstverständlich ist gerade die Autorität und Autonomie von Autorschaft eine Illusion: Aussagen, die die Rezeption der Intertexte (in *Das Werk* vor allem: Ernst Jünger und Oswald Spenglers *Faustische Technik*) und das Schreiben selbst thematisieren, kommen in den Reden aller Akteure vor, so auch im Chor der Mütter, der *Das Werk* mit einem Epilog versehen darf: „Einen Satz bekommt sie hier, mehr nicht, einen Satz Bausteine, meinestwegen.“ (DW 245) So wie die Rede der „Figuren“ in sich vielstimmig ist und nicht auf die Fiktion einer personalen Figur verweist, die mit einer einheitlichen, in sich konsistenten Stimme sprechen würde, so wird auch die Kommentarstimme von mehreren Diskursen und Schemata heimgesucht.²⁸ Der Mutterchor schafft den Brückenschlag zu der konkretesten Jetztzeit der Rezeption – in narratologischer Begrifflichkeit ausgedrückt: noch eine auktoriale Funktion – und stellt abrupt eine Verbindung her zwischen dem Mythos des Wiederaufbaus und den „zwei Türmen, die in Zeitlupe immer wieder fallen“ (DW 251; vgl. auch: „Flugzeuge, die in Hochhäuser kleschen“, DW 212). Leser- oder Zuschaueranreden thematisieren das Geschriebene jedoch auf eine in sich selbst zurückgefaltete, verulkende Weise, die nicht zum wirklichen Dialog reicht: „Bitte entschuldigen Sie die Schilderung, bitte beschildern Sie Ihre Schulden.“ (DW 242) Chiasmus und Alliteration sind jedoch wohl nicht als einfache ‚Kalauer‘ zu werten, sondern als Zuspitzung der Perversion zu verstehen, die uns eine wirksame Rede als authentisch empfinden lässt. Dass mit den vertrautesten Mitteln der Sprache überzeugt und der Schein der Schlüssigkeit erweckt werden kann, konstituiert für die Theater-Autorin Jelinek die wahre Pornographie und die wahre Zensur.²⁹

RHETORISCH KONSTRUIERTE KÖRPER (*BAMBILAND*)

„Was geschieht, passiert nicht im Sinne von kontinuierlichem Spannungsaufbau oder Figurenpsychologie, sondern jeweils in unmittelbarer Reaktion auf das Vorhergehende: mittels Assoziationen, Kalauern und Vergleichen, durch Sprünge, Brüche und Schnitte.“³⁰ Für solche unmittelbaren Reaktionen auf das Vorhergehende hält die Sprachrhetorik das Figureninventar der Kontiguität bereit.

²⁶ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: dies.: *Stecken, Stab und Stangl – Raststätte oder Sie machens alle – Wolken. Heim. – Neue Theaterstücke von Elfriede Jelinek*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 7-13, hier S. 12.

²⁷ Kray, Ralph: „Au(k)toritäten. Thomas Carlyle im kulturellen Pandämonium.“ In: *Poëtica* 32 (2000). S. 69-98, hier S. 73.

²⁸ Vgl. dazu Grabienski, Olaf, Bernd Kühne u. Jörg Schöner: „Stimmen-Wirrwarr? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier*.“ In: Scheffel, Michael et al. (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: New York 2006. S. 195-232; Blödorn, Andreas: „Medialisierung des Krieges. Mit Susan Sontag in Elfriede Jelineks *Bambiland*.“ In: *Gegenwartsliteratur* 5 (2006). S. 142-164, hier S. 150: „Wieder fungiert die übergeordnete Sprechinstanz als bloße Spiegelfläche einer Sprache, welche die ihr entgegengebrachten Sprachen, Redeweisen und Einzelstimmen wahrnimmt, sie gelegentlich aufnimmt und mitspricht, aber auch immer wieder – z.B. durch Fragen – einzuhaken versucht. Ein sprachmächtiges Subjekt aber, das die Richtung des Sprachflusses vorgeben könnte, gibt es nicht mehr.“ Allerdings ist fraglich, ob die „zu einem Sprechakt vereinigten zitierten Stimmen“ sich wirklich restlos und „untrennbar vermischen“ (ebd.), da auf jeden Fall die rhetorische Figürlichkeit als nicht mit dem Begriff „Stimme“ erfassbare Textschicht auf den Akt-Charakter hinweist.

²⁹ Auch Blödorn zieht in diesem Zusammenhang Barthes' Lektüre von Sade heran, vgl. Blödorn: „Medialisierung des Krieges.“ S. 150.

³⁰ Mayer u. Koberg: *Elfriede Jelinek*. S. 202.

In den meisten Theatertexten Jelineks wird die rhetorische Figürlichkeit der Kontiguität ausgiebig verwendet und als Prinzip der Textverkettung gehandhabt: Es gibt wohl kein literarisches Oeuvre, in dem die Stilfiguren der Homonymie und insbesondere der Syllepse so zu Ehren kommen wie im Oeuvre Jelineks.

Es ist nicht unschuldig, die Konstruktion dieser Sprache unverbindlich wegen ihrer „Melodie“ oder ihrer Musikalität zu loben, auch wenn die Autorin ihre Verfahrensweise selber als kompositorisch bezeichnet.³¹ Die rhetorische Konfiguration des Ineinander wird auf der theatertechnischen Ebene von dem inhärenten Rollentausch reproduziert (so z.B. bei der „Folteropfer-Kippfigur“³² Peter-Söldner-Marsyas). Die postdramatische Programmatik wird diese rhetorische Selbstbezüglichkeit wohl so auffassen, dass Dialoge und Dialogsprecher letztlich nicht mehr zu referenzialisieren sind und so dem *ad libitum* freigegeben werden. Auf jeden Fall werden die Mythen und Modelle, die dem gewalttätigen Handeln in der Jetztzeit eine Aura der Rechtfertigung geben sollen, auf ihre rhetorische Sättigung und Manipuliertheit hin befragt. Bei Jelinek werden diese Beglaubigungsmuster von den banalen Autoritätsreserven des Alltags, Überresten quasi-despotischer Machtausübung, Kontrolle und Lenkung durchkreuzt (z.B. „in der Brotkruste, im Prokrustesbett“, BA 132; „mein Exekutiv und mein Legislativ, where are my legs“, BA 214). Indem diese Mythen und Modelle als typische Verteilungen von Opfer- und Täterrollen durch das Figurenfeld der Kontiguität und des rein materiellen Gleichlauts – als Träger des sozialen Wohllauts und des „bon ton“ (Kraus) – geschickt werden, werden sie auf ihre Konstruktion von ‚Gereimtheit‘, auf ihre illusorische Motivation grausamer Realitäten überprüft.

In *Babel* sind es der imperialistische Zugriff und Blick auf die Körper (mit dem Sprung von gefolterter Haut zur Netzhaut), die – u.a. anhand der standardisierten Formel der Wohlstandsgesellschaft: „Fragen Sie Ihren Arzt oder Ihren Apotheker!“ (BA 152, 153, 171) – als voraussetzungsreich und in endloser Zerstückelung als Form der Immunisierung gegen Alterität und Dissens herausgestellt werden. In *Bambiland* kreist die rhetorische Variation um die Anthropomorphisierung des ferngesteuerten *cruise missile*, des Marschflugkörpers, der gerade nicht mit militärischer Heroik *marschiert*, sondern auf schleicherische und meuchelmörderische Weise fliegt und seine Opfer dehumanisiert:

Nein, reiten tun die nicht, die marschieren, nein, die fahren, nein, die marschieren ordentlich, die schönen Flugkörper, und sie stellen für den Gegner eine schwer zu berechnende Gefahr dar, für mich in meiner Liege, wo ich eingegossen bin, für mich keine Gefahr. Geschosse, die schrittweis zu Fuß gehen, vor ihren Schützen her, wer hätte sowas je gesehen. Taktische Flugkörper, die marschieren. Müssen selber gehen, die Ärmsten. (BL 41)

„Der gut trainierte, eingeölte, frische Flugkörper“ (BL 45), dem nicht anzusehen ist, dass er mit einer Pistole abgeschossen werden kann, „der teure Marsch-Fug-und-Rechtkörper“ (BL 64) wird derart anthropomorphisiert, dass an ihm die Sexualisierung und die mediale Stilisierung der „klugen Waffen“ sichtbar gemacht werden können, die den Imperialismus an sich vertreten: „falls er Ihnen nicht lang genug steht, dann müssen Sie nachrüsten“ (BL 81). Jelinek verbindet die Syllepse mit der Lust an der Paronomasie, in einem thematischen und isotopischen Umfeld, dessen auffällige Deiktik der Nähe die Omnipräsenz und das Allwissen der Medien konterkariert: „Der Krieg [...], der kriegt nicht genug. Der kriegt den Hals nicht voll, der kriegt den Arsch jetzt voll.“ (BL 31)³³

³¹ Dürbeck, Gabriele: „Ideologiekritik im postdramatischen Theater: Thirza Brunckens Uraufführung von Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*.“ In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 5 (2006). S. 102-123, hier S. 106.

³² Lücke, Bärbel: „Zu *Bambiland* und *Babel*.“ In: Jelinek: *Bambiland. Babel*. S. 229-270, hier S. 261.

³³ Es kann in dieser Analyse der rhetorischen Verkörperung der Beobachter-Instanz nicht auf die thematisierten Körper eingegangen werden. Koschorke sieht in den Körperanordnungen in Abu Ghraib eine außerzwungene Teilnahme am westlichen Hedonismus, fundamentaler aber „ein sexuelles Substratum der Souveränitätslehre“ wieder aktiviert: „Seit altersher zählt es zu den topischen Qualitäten des tyrannischen Herrschers, dass er die

„MOBBING GEGEN SICH SELBST“: DER TOD UND DAS MÄDCHEN I-III

Den systemreferenziellen Bezügen zu literarischen, philosophischen und sprichwörtlichen Diskursformen und die Bezugnahme auf die Sprache von Philosophie, Mythos, Werbung, Modemagazinen und Fernsehen verleiht Jelinek auf diese Weise immer stärker ihre eigene rhetorische Signatur. Jelinek gibt gerne zu, dass sie in ihren Texten neben „die unbezahlten Forderungen von mindestens zweihundert anderen Autoren“ auch noch „[ihren] eigenen Einkaufsposten“³⁴ mischt. In den folgenden Zitaten aus *Der Tod und das Mädchen I* (*Schneewittchen*) sieht es tatsächlich aus, „als hätte Jelinek ihren Einkaufszettel beim Schreiben daneben liegen“³⁵: Da werden gleich auch die Markennamen „Granny Smith-Apfel“ (TM I 14), „Tupperware-Geschirr“ (TM I 16) mitgeliefert und quasi als „Fertiggerricht“ (TM I 17) serviert. In *Der Tod und das Mädchen II* fordert Dornröschen vom Prinzen dann wieder seinen „Gutschein“, den er „erst noch einlösen“ (TM II 33) soll, bevor sie ihm ihre Liebe schenken kann. Aber nicht nur Dornröschen, sondern auch der Prinz spricht eine von der Werbung geprägte Sprache: „ich habe Sie mit der Belebungsfrische von TicTac geweckt“ (TM II 37). Es ist wohl kaum Zufall, dass Jelinek dabei vor allem auf Produktnamen zurückgreift, die zu generischen Vertretern ihrer Gattung geworden sind und die also im Idiom lexikalisierte Metonymien bilden. Für eine Schreibpraxis, die sich immer aus dem Nächstliegenden speist, sowohl syntagmatisch als auch paradigmatisch, ist das Auftauchen solcher Metonymie-Formen nicht zufällig: Zusätzlich zu den bekannten intertextuellen Verweisen, Parolen und Klischees verstärken die amalgamierte Figürlichkeit und der sprachlich-performativ inszenierte Zusammenbruch ihrer persuasiven Funktion noch einmal den Eindruck, dass die Theaterfiguren keine eigenständigen Personen sind, sondern unfreiwillige Stellvertreter und willkürliche Platzhalter eines an ihrer Stelle und aus ihnen sprechenden Diskurses. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass die Prinzessinnen eben noch keine Königinnen sind:

Im Dramolett *Rosamunde* versucht Jelinek, die eigene Existenz als Schriftstellerin irgendwie zu fassen. Eine Prinzessin, die fern in der Einöde lebt, sich daher leicht über alles erheben kann, alles beurteilen kann, sich in Grandiositätsphantasien ergeht in ihrem eigenen Schreiben, das sie jeder Beurteilung zu entziehen sucht, denn jede Beurteilung ist eine narzisstische Kränkung, und die dann doch irgendwie überlebt.³⁶

In den *Prinzessinnendramen* schreibt Jelinek die zugrunde liegenden Märchen so um, dass aus den zu Mitteln der Erziehung, der Sozialisation und der Affektkontrolle stilisierten Unschuldsbildern erneut die verdrängte Sexualität und die soziale Problematik hervortreten: Es wird deutlich, dass nicht nur vom Jäger, sondern auch von Schneewittchens „Stiefelmama“ (TM I 18) eine Bedrohung ausgeht. Gleichzeitig ist das Stück *Rosamunde* die abermalige palimpsestische Beschriftung einer vorhergehenden palimpsestischen Verdrängung einer weiblichen Stimme: Mit den Figuren Rosamunde und Fulvio greift Elfriede Jelinek auf Helmina von Chézys Melodrama *Rosamunde* (1824) zurück. Helmina von Chézy bot die Vorlage zu *Rosamunde* Schubert an. Schubert bedachte das Stück mit Musik, die er allerdings schon teilweise vorher zu anderen Zwecken verfasst hatte. Die Kritik betrachtete das Stück

Schwelle des Hausfriedens verletzt und sich der Körper bemächtigt, die der Hausvater als Vorsteher des oikos nicht schützen kann.“ Koschorke, Albrecht: „Onaniezwang in Abu Ghraib. Über Lust als Folter.“ (Vortrag beim Graduiertenkolleg ‚Körper-Inszenierungen‘, FU Berlin, Juni 2005.) Online, eingesehen am 13.02.2007. <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/KoschorkeAbuGhraib.pdf> Bei Jelinek wird die Entstellung bis zur Einverleibung der amorphen Einheitsmasse „Fleisch“ gesteigert (vgl. BA 87-98).

³⁴ Jelinek: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ S. 12.

³⁵ Witters, Ellen: *Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts. Sprach- und Kulturkritik in Jelineks Der Tod und das Mädchen I-III. Mit einem Interview mit Elfriede Jelinek.* (Magisterarbeit, Masch.) Gent: Universität Gent 2003. S. 45.

³⁶ Ebd., S. 111.

mit einem komplizierten Plot als lächerlich, nur die Musik überlebt als *entre-acte*. Chézys Vorlage galt übrigens bis 1996 als verschollen und wird nach dem Wiederauftauchen von der Schubert-Forschung als „dem Trivialgenre romantischer Schauerdramatik zugehörig“³⁷ eingestuft.

In Jelineks *Rosamunde* sinniert eine alternde Frau über den polemischen Gehalt ihres Schreibens und über ihr „Mobbing gegen sich selbst“ (TM III 60). Bald taucht einer jener Männer, die sie in ihren Polemiken herabgesetzt hat, tatsächlich auf. Obwohl Rosamunde zunächst wie eine starke Frau wirkt, übernimmt Fulvio das Kommando: Er hält sie mit dem Befehl „Laufen“ (TM III 50) zur Körperpflege an und bringt mit seinem patriarchalischen Herrscheranspruch auch – die paradoxe Energie der polemischen Kommunikation reflektierend – die Autorin und ihre Polemik „zum Laufen“.

Die jeweils vorherrschenden Formate der populären Kultur (resp. der „Spaßgesellschaft“) geben – seit *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) – in jedem Jelinek-Text die Bildspender für das jeweilige Geschehen ab. So hat auch *Dornröschen* dem Prinzen „nicht den leisesten Wink geben können, [...] obwohl [ihr] Handy immer eingeschaltet war“ (TM III 55). Das Märchenhafte läuft jetzt im Zitat banaler Werbesprache ab:

Glücklich springt er dann mit seiner Beute ins nächste Geschäft und macht ein Video davon. Dort gibt es nämlich eine viel bessere, von der er auch ein Video machen kann, und noch ein Handy gratis dazu und die Gespräche auch gratis und die Zunge gratis, die Stimme gratis und den Wahlerfolg dann auch gratis, weil er ja schon so viel gewählt hat, da bekommt er eine Wahl gratis. (TM III 55)

Im diesem Zitat führt die assoziative Kettenbildung mit den Mitteln des Gleichlauts von „Stimme“ und der Verschiebung die politischen Ereignisse unterschwellig und suggestiv mit einem Komplex von Populismus und – noch weiter ausgreifend – kapitalistischer Medienkultur zusammen. Die reibungslose Weise, in der die Medien alles auf alles beziehen können, wird durch das Stolpern über den Gleichlaut („das wird ein Geraschel geben in den Blättern und dazu einen leckeren Blattsalat!“, TM II 34) sperrig, brüchig gemacht und mit Bildern der Vergänglichkeit durch- und zersetzt: „Die Schönheit will nämlich immer auf der Welt bleiben, am besten in Illustriertenblättern, die durchs dauernde Blättern noch schneller abfallen als normales Laub.“ (TM I 15)

SCHLUSSFOLGERUNG

Elfriede Jelineks neuere Theaterarbeit ist auf dem postdramatischen Experimentiergelände prominent vertreten, besticht aber gleichwohl durch eine quasi anachronistische „Dominanz des Textes“³⁸ und durch die Dominanz einer extradiegetisch das Geschehen anordnenden und (selbst-)reflektierenden Stimme. Dass eine solche Stimme nicht nur in Jelineks Prosa, sondern auch in ihren Theaterstücken anwesend ist, kann nicht als Ausdruck einer ontologisch privilegierten Rolle oder als Stärkung der Autorschaft verstanden werden, was die ambivalente Verwendung der ikonisch gewordenen Markenzeichen der Autorin (z.B. einer Jelinek-Perücke) in Inszenierungen oft zu unterstellen scheint. Die *rhetorische* Verkörperung der Sprechinstanz im Text vollzieht sich vielmehr in Formen, die die paradoxe Verfügungsgewalt dieser Instanz eher widerlegen als bestätigen, z.B. indem geläufige Formate und geläufige Bildlichkeit als Sprachkörper ausgestopft und variiert werden. Diese Strategie ist im Bunde mit der Art und Weise, wie aus rhetorischer Sicht die sprechenden

³⁷ Dürr, Walther u. Andreas Krause (Hg.): *Schubert-Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. S. 340.

³⁸ Breuer, Ingo: „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre.“ In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 9 (2001). Online zugänglich: <http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm> (eingesehen am 22.02.2007).

Personen oder zum Sprechen gebrachten Zielscheiben der Polemik von amalgamierter Figürlichkeit und diskursiven Fremdreferenzen durchzogen werden.

Da sie von konkreten Anlässen lebt, wird der Polemik gemeinhin eine beschränkte Lebensdauer zugesprochen. In ihrer Bezugnahme auf namentlich genannte Personen streift Jelinek die Aktionskunst³⁹, wobei übrigens auch manche szenische Elemente an den „Wiener Aktionismus mit Opferritualen mit frisch geschlachteten Tieren“⁴⁰ denken lassen. Die entscheidende Leistung des Rhetorischen bei Jelinek besteht darin, dasjenige, was in der Bezugnahme auf die konkrete Zeit und den Raum als grundsätzlich real anmutet, *mit rhetorischen Mitteln* als äußerst künstlich und konstruiert herauszustellen, also in der „Verschiebung von der referentiellen hin zur performativen Dimension“⁴¹ darzustellen.

Was auf den ersten Blick als sprachlich amorph-flächig erscheint und in Rezensionen häufig unter quantitativem Gesichtspunkt (Suada, Wortkaskaden u.ä.) betrachtet wird, erweist sich als eine eigene, stark rhetorisch geprägte Geformtheit, die auf mehrfache Weise die Struktur des dogmatisch abgesicherten Sprechens kopiert und gleichzeitig – über die häufige Selbstimplikation und die Problematisierung der Aktantenstruktur – gegen sich selbst wendet. Im Rekurs auf die weiblich konnotierte Tätigkeit des Strickens und Häkelns umschreibt Jelinek selbst ihre Entschränkung der Polemik als eine rhetorische Verfahren vorführende und sichtbar machende Arbeit am Textgewebe, am materiellen Textträger: „Ich ziehe dann lieber das Pathos hinunter in das Gestrickte.“⁴²

³⁹ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003. S. 163.

⁴⁰ Ebd., S. 164.

⁴¹ Ebd., S. 165.

⁴² Jelinek, Elfriede u. Ellen Witters: „Gespräch mit Elfriede Jelinek am 16. März 2003.“ In: Witters: *Meine Stimme*. S. 101-199, hier S. 113.

ZUR GEWALT DER BILDER IN JELINEKS *PRINZESSINNENDRAMEN*

Karl Ivan Solibakke

Heinrich Heine Universität Düsseldorf

1. EINLEITUNG

Die Theaterstücke in der Textserie *Der Tod und das Mädchen I-V*, die 2003 in einen Einzelband mit dem Untertitel *Prinzessinnendramen*¹ Eingang fanden, spiegeln die wichtigsten Diskursfelder und Themen wider, um die Elfriede Jelineks Werke seit dem Anfang der 80er Jahre kreisen. Hierzu zählen der Verfall kollektiver Werte und gemeinschaftlicher Sitten, die Auswirkungen erkenntniskritischer Desorientierung auf das kollektive Gedächtnis wie auch die Nachwirkungen struktureller, genderspezifischer und technologischer Gewalt.

Zu den Protagonistinnen der kurzen, aber ideenschweren Dramen gehören neben einer ins Mythische gehobenen Gestalt des 20. Jahrhunderts (Jackie Onassis) und zwei Ikonen des Literaturbetriebs (Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath) drei Märchenfiguren (Schneewittchen, Dornröschen und Rosamunde). Vordergründig setzen sie sich mit dem Misslingen weiblicher Lebensentwürfe auseinander, so wie diese in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*, Ingeborg Bachmanns *Todesartenprojekt* und den Werken Sylvia Plaths hinterfragt werden.² Die Engführung der *Prinzessinnendramen* auf den genderspezifischen Essentialismus birgt jedoch die Gefahr in sich, ihr kulturkritisches Konfliktpotenzial nicht voll zur Geltung kommen zu lassen, erweist sich doch die Gewalt in Jelineks Textbildern als Kampfmittel gegen die Zwänge der Gesellschaftsordnung und deren vielfältige Unterdrückungsmechanismen.³ Unverkennbar verwandeln die Bilder konventionelle und institutionalisierte Denkschemata in destruktive und hybride Figurationen, die ein poststrukturalistisches Erinnerungsarchiv inszenieren und ein umfangreiches Spektrum von Zeichenkonstellationen und Medienvorstellungen mobilisieren.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Jelinek sich des Konzepts des dialektischen Bildes von Walter Benjamin bedient, um mittels visueller und begrifflicher Konstellationen auf Allegorien kultureller Gewalt hinzuweisen. Das dialektische Bild kann aus dem Grund als kongeniales Modell für Jelineks Indienstnahme konfliktreicher Bildmomente gelten, weil in ihm, wie Benjamin suggeriert, die größtmögliche Pluralität von Zeit und Raum subsumiert

¹ Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2003.

² Vgl. Schmidjell, Christine: „Marlen Haushofer: *Die Wand*.“ In: *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003. S. 16 f.

³ Vgl. Beuker, Brechtje: „Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von *Bambiland*.“ In: *Modern Austrian Literature* 3/4 (2006). Vol. 39. S. 57-71.

ist.⁴ Die Autorin folgt ähnlichen Erkenntniszielen und legt so in der Überformung des Dargestellten durch das Medium der Darstellung den Blick frei auf eine Brechung zwischen Inhalt und Aussageform des Bildbestands. Hier zeigt sich: Jelineks Bild- und Zeichenformationen, die erst in der Differenz zwischen den Objekten der Rede und deren Übertragungsmedien – Sprachzeichen, Bild, Klang oder Gestus – Sinn ergeben, beruhen auf stark veränderten Wahrnehmungs- und Erinnerungsmodi. Ihre Zeichenbestände gleichen einem Depot, aus dem teils althergebrachte, teils zeitgemäße Erinnerungsfiguren geschöpft werden und in das immer mehr Andenken eingespeist werden: darunter Formen der Mode sowie der Zeiterscheinung, Mediendiskurse, Sexualität, Massenunterhaltung und in der Folge auch die Abfallprodukte, die das Überhandnehmen der Warenwirtschaft zurücklässt. Über die Beschäftigung mit weiblichen Lebensentwürfen hinaus setzen Jelineks postdramatische Textflächen⁵ die Kerngedanken der europäischen Ideengeschichte und die Grundwerte des kulturellen Gedächtnisses einem radikalen Dekonstruktionsverfahren aus. Indem die *Prinzessinnendramen* auf Text-Artefakte und Topoi der abendländischen Erinnerungskultur rekurren und diesen zeitgemäße Erkenntnisfragen unterwerfen, wird eine Sprengung jenes Zeichenarchivs erzielt, dessen mythische Sinnbilder und archaische Spuren bis in die unmittelbare Gegenwart tradiert werden.

Jelineks zersetzender Umgang mit dem klassischen Zeichenarsenal ist dem vierten Drama *Jackie* am eindeutigsten abzulesen. In diesem Stück stellt die Autorin die abendländische Rhetorik auf den Kopf, indem sie argumentiert, dass es nicht die reale Außenwelt ist, die der kollektiven Wahrnehmung zugrunde liegt und damit das Material für die Zeichen liefert, sondern dass die vom Tode legitimierten Bilder den Ursprung für die Zeichenordnung und die kulturelle Erinnerung bilden. In diesem Zusammenhang macht Jackie auf die Wirksamkeit des Gedächtnisses aufmerksam, wenn sie bemerkt: „Mein Mann verschwand und blieb als ewige Narbe einer Wunde bestehen, mit einem ewigen Licht versehen, damit man uns nicht vergisst.“ (TM IV 70) An diese Aussage anknüpfend, hebt der erste Abschnitt hervor, dass der ermordete John Fitzgerald Kennedy als Signifikat fungiert, das seiner noch jungen Witwe erinnerungskulturelle Signifikanz zuweist. Hierfür liefert Ludwig Wittgensteins Vorstellung von einer verhüllten Zeichensubstanz, in der der entblößte Körper des Gedanken hinter dem Kleid der Sprache verschwindet, eine wichtige Denkanregung. Der darauffolgende Teil untersucht Jelineks Verwendung von Schockwirkungen, die sich im Schwellenraum zwischen Traum und Erwachen befinden und mit dem Begehren nach einer brutalen ‚Zertrümmerung der Aura‘ gekontert werden. Als Quelle der in die inneren Texturen der abendländischen Zeichenverhältnisse eingelassenen Gewalt bildet die Sprache den Mittelpunkt der letzten beiden Abschnitte. Mit dem Zitat aus Hesiods *Theogonie* am Ende des fünften Stücks *Die Wand* zeichnet sich einer der Gründungstexte des westlichen Gedächtnisses auf einer virtuellen und sprachperformativen Projektionswand ab, auf der nicht zufällig, sondern bewusst die ‚Leitdiskurse‘ des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit den Ursprüngen europäischer Denkstrukturen zur Konvergenz gebracht werden.

2. JACKIE: BILD UND SCHRIFT, RHETORIK UND REDE

Jackie Onassis, deren Krebstod im Jahr 1994 die Erinnerung an das erstarrte, ‚einbetonierte‘ Image der unbeugsamen Mutter zweier Kleinkinder überschattet, tritt als Schwerkranke auf, die ihre vielen Toten hinter sich herschleift „wie beim Tauziehen“ (TM IV 65). In der

⁴ Vgl. Solibakke, Karl: „Das Dialektische Bild Walter Benjamins: Genese und Morphologie einer Konfiguration.“ In: *Vorschein* 25/26. Jahrbuch der Ernst-Bloch-Assoziation. Hg. von Doris Zeilinger. Nürnberg: Antago 2006. S. 175-190.

⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thiess: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

unmittelbaren Nachfolge des Attentats in Dallas war die fotogene Präsidentenwitwe zur Pathosformel für eine traumatisierte Nation geworden, die angesichts der Ermordung ihres Staatsoberhauptes Halt und Trost suchte. Auffallend am assoziativen Redestrom der Protagonistin ist die Divergenz zwischen der *Persona* der einst geschätzten „Gebiet[er]in der Öffentlichkeit“ (TM IV 88) und der nie abreißen- den Kette der Unglücksbilder, die die Inszenierung der Herrschaft Lügen strafen. Während Jackie sich einerseits als verletzbares „Kind in der Frau“ (TM IV 66) bezeichnet, wird sie andererseits zur unantastbaren „Kostbarkeit“ (TM IV 68) und zum Marienwunder (TM IV 67) stilisiert, um ihre privilegierte Stellung in der kollektiven Erinnerung zu pointieren. Doch erweist sie sich indessen als eine aus dem dunklen Raum hervortretende Überlebende, als eine Untote, die alles Licht und Dasein absorbiert. Damit umschreibt Jelinek die äußersten Gegenpole eines dialektischen Bildes, in das die antithetische Thematik der Textserie ausdrücklich mündet. Trifft das *Mädchen*, das Jackie im Inneren zu sein vorgibt, mit der Vorstellung des *Todes* zusammen, so wird nicht nur einer der beliebtesten Stoffe der Überlieferung zitiert, sondern die Überlebende verwandelt sich in eine in die Unterwelt führende Hermesgestalt, die den privaten und kollektiven Totentanz auf die Spitze treibt: „Alle tot, alle tot, das ist halt einfach meine Welt, der Tod.“ (TM IV 89)

Selbst der Körper der lichtscheuen Untoten, die sich als Vampir (TM IV 96) ausgibt, verschwindet hinter die Fassade ihrer Medienwirksamkeit und bedarf deshalb einer exquisiten Verhüllung, um für ihr Publikum sicht- und lesbar zu sein. In dieser Überblendung von Verkleidung und Seinsformen, Bild und Sprache werden rhetorische Fragestellungen evident, die sich möglicherweise an Ludwig Wittgensteins Ausführungen zur Dialektik des Zeichencharakters anschließen und den zum Körpergestell abgewerteten und verborgenen Gedanken mithilfe des Sprachkleids aufspüren. Wittgenstein beschreibt die Verkleidung des Gedankens durch seine Verhüllung wie folgt:

Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, dass man nach der äußeren Form des Kleides, nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist, als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen.⁶

Bei Wittgenstein kaschiert die äußere Form des Sprachgewands den verkleideten Gedanken, jedoch so, dass der substanzielle Unterschied zwischen Zweck und Form des verhüllten Körpers und des sichtbaren Kleides noch erkennbar zu sein scheint. Bei Jelinek hingegen verdeckt die Verkleidung den Gedanken, indem sie ihn nicht nur gewaltsam usurpiert, sondern auch die Ursprünge der Zeichenverhältnisse auszehrt. Im Gegensatz zu Wittgenstein zielt Jelinek darauf hin, den Denkanstoß durch die Verkleidung zu verschleiern und das Verhüllende zum Kern und Zielpunkt der öffentlichen Rede zu machen. An Jackies Inszenierungen kann man deshalb die „Geburt des Künstlichen“ (TM IV 92) bewundern, weil ihre Kleidung, die sie vor dem Nichts schützt, dem die Natur sich beugt, die Schattenrisse ihres Daseins erzeugt: „Ich bin das Kleid [...], nein, das Kleid ist mehr als ich, es ist größer, es geht nie in meiner Gestalt auf, es behauptet sich tapfer gegen mich, und es bleibt auf ewig in der Erinnerung der Menschen.“ (TM IV 80)

An die Bedingungen menschlicher Erinnerung schließt sich nahtlos die Frage nach der Tradierbarkeit der Kulturformen an, die nicht mehr sprachlich, sondern in visueller Prägung vorkommen und nunmehr äußerlich kommentiert, jedoch nicht von innen heraus reflektiert werden. Laut Jelinek gerinnen die multiplen Verhüllungen zu ewigen Bildern und begründen eine neue Schrift der Herrschaft, mit der die rhetorischen „Grundlinien“ (TM IV 76 f.) modelliert werden, deren sich die Obrigkeit bemächtigt, um ihre Macht innerhalb des Kollektivs zu behaupten. Aus dem Blickfeld verschwindet die geistige Arbeit, die den Sinn der Sprache stiftet, ihr Tiefenwirkung zuspricht und die widerstandsfähigen Konturen

⁶ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 30.

abrufbarer Zeichenordnungen liefert. Abgelöst werden die Sprachzeichen von ihrer signifikativen Funktion mit dem Effekt, dass nur noch belangloser „Zierat“ (TM IV 77) und unbelebte Abbilder die Befehlsgewalt über die Erinnerungsprozesse beanspruchen.

Jelinek macht auf die Symbolkraft des Präsidentenmordes in Dallas aufmerksam, indem sie mit der Bezugnahme auf seinen gewaltsamen Tod den Blick auf die Leere der verhüllten Zeichenordnungen schärft. Wenn die Geistesarbeit sich nach traditionellen Vorstellungen zunächst im Gehirn entfaltet, wenn die sich formierenden Gedanken erst im Sprachgebrauch verbindlich werden und wenn diese durch ihre Einkleidung in rhetorische Mittel sowie den Übergang in das Schriftmedium Überzeugungskraft und Festigkeit erlangen, dann ist es Jelineks Anliegen, diesen kognitiven Aufbau zu konterkarieren. Denn die vermeintliche Entstehungsstätte des Gedankens, das Gehirn, klebt nun als menschliches Gewebepartikel an der Außenseite des Kostüms, das Jackie am Tag des Attentats in Dallas getragen hat. Diese Hülle rückt nun zum zeitlosen Denkbild auf: Tausendfach abgelichtet und dank medialer Vervielfältigung mit einer unheimlichen Aura ausgestattet, erweist sich das Abbild des Kleids als Signifikat für den gewaltsamen Tod und zugleich als Allegorie für die Unvergänglichkeit des Abgebildeten gegenüber der Verwundbarkeit des Körpers.

Jelineks Ziel ist es, neben dem Hinweis auf die Zirkularität gegenwärtiger und vergangener Zeichenordnungen die Rhetorik der dialektischen Bilder in den Blick zu heben, die dem Gedächtnisbestand widersprüchliche Geltungswerte zuweisen. Wie die Gehirnfetzen Kennedys legen die zertrümmerten Denkbilder, die dem Unbewussten entspringen und auf kollektive Traumata verweisen, die latente Gewalt des postmodernen Gedächtnisses frei. Außerdem reflektieren die Risse und Defekte dieser Bilder die historischen Schichten, die den Phänomenen eingeschrieben sind und der Rhetorik des historischen Materialismus entsprechen. Jelineks Erkenntnisziele liegen in der Abwandlung des Dargestellten in dessen Materialität und Medialität, um den fließenden Übergang zwischen Bildinhalt, Aussageform und Erinnerungsfigur aufzudecken. Demzufolge sind sie mit dem enthüllenden Vorgang zu vergleichen, die dem zunächst zusammengerollten und erst nach und nach auszuwickelnden Strumpf in Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* zukommen. „Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes“ konvergieren hier, um die Wahrheit „aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus ‚Der Tasche‘ zieht“⁷.

Die methodische Nähe Jelineks zu Wittgenstein wie auch zu Benjamin besteht darin, auf das Verhältnis von Signifikanz und Signifikat, Ausdruck und Erscheinung hinzuweisen, um aus Verborgenen und Entstelltem eine Deutungskraft für das kulturelle Gedächtnis zu gewinnen. Diese Form des Gedenkens sucht Randständiges auf, dessen Jelineks an der Peripherie des Seienden agierende Geister und Vampire sich gewaltsam bemächtigen, um es zu Fixpunkten der Gesellschaftskritik zu machen. Gleichsam rücken die verhüllten bzw. noch zu enthüllenden Zeichenformationen Erinnerungsmodi in den Fokus, die beschädigtes Material zu Übertragungsmedien und mnemonischen Sinnträgern aufwerten. So verhalten sich Jelineks Bildervorräte wie Abfalleimer, in denen die Überbleibsel der Semiose abgelagert sind und zerlumpfte Zeichenreste wie in einem kollektiven Alptraum umherschlingern.

⁷ Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 58.

3. KUNST UND KOMMERZ IM ZEICHEN VON TRAUM UND ERWACHEN

Das Gleichgewicht zwischen Signifikanz und Signifikat, Ausdruck und Erscheinung kann in dem Augenblick als gestört gelten, in dem die visuellen Medien – vornehmlich durch ihren Beschleunigungseffekt – einen Wandel der Erinnerungsprozesse auslösen. Bereits im 19. Jahrhundert ‚überholt‘ die Photographie das Gemälde. Ihre im Vergleich zum gemalten Bild einfache Herstellungsverfahren zertrümmert jeden Schein, der in die handwerkliche Bearbeitung der Malfläche eingeht. Laut Benjamin gilt die Wahrnehmungstiefe der Photographie deshalb als defizitär, weil sie wenig Raum für die Phantasie des Betrachters zulasse, der den ‚verborgenen Mehrwert‘ in der Erscheinung ausloten soll. Geschichtsbewusst führt Benjamin den Verlust der Aura auf den Wandel der Sehweise im Zuge der technischen Reproduktionsmöglichkeiten zurück. Gleichwohl räumt er ein, dass infolge der Zunahme der Reproduktion ein kreativer Denkraum entstehe, in dem die Anschauung des Einmaligen grenzenlose Geltung erlangen könne.

Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. [...] Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken als auch für die Anschauung.⁸

Der Übergang zu neuen Wahrnehmungsmodi, auf die Jelineks Texte nun in Weiterführung Benjamins mit immer neuen Raffinessen abzielen, bewirkt, dass die Bilder den Anblick ihres Betrachters nicht mehr unbeschadet überstehen. Wegen der „Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle“ verringert sich der Abstand zwischen Betrachter und Bild. Wird damit die Aura zunächst zertrümmert, so gibt es Anzeichen dafür, dass sie an anderer Stelle in der Apperzeption des Gegenstandes wiederhergestellt wird. Unabhängig davon erweist sich das für die Massen bestimmte Bild als Signifikat, das eine schier endlose Signifikantenkette hinter sich herschleift – gleich der Präsidentenwitwe, die während ihres Monologs die Reihe ihrer Toten hinter sich her zerrt. Erkennbar versucht Jelinek, ihre versprengten Bilder so anzulegen, dass ihnen eine Art Aura zugewiesen wird, die allerdings im nächsten Augenblick entweder infolge einer nachdrücklichen Schockabwehr seitens des Betrachters verneint oder mittels Zersprengung der inneren Zeichenverhältnisse destruiert wird.

Laut Benjamin macht sich der Schock insbesondere in der Jetztzeit bemerkbar, weil in dieser die Vergangenheit als Traumbereich und die Gegenwart in ihrer defizitären Qualität widersprüchliche Profile aufweisen. Jelinek greift diese These auf und markiert im zweiten Stück *Dornröschen* jene Schwelle zwischen Traum und Wachen, in der Raum und Zeit ihre höchste Wahrheitspotenz beanspruchen. „Mein Dasein ist Schlaf“ (TM II 27) behauptet Dornröschen, die in einer „zeitlosen Ewigkeit“ (TM II 33) verharrt, bis der Prinz erscheint, um sie mit seinem Kuss in die Jetztzeit zu befördern. „Ich war in der Ewigkeit, werde plötzlich geschmissen in die Zeitlichkeit“ (TM II 34), klagt die Märchenfigur, die nicht nur am Ende des Dramas unter dem Schock eines Lebensmittelskandals leidet, sondern sich auch gegen die Macht des Prinzen zur Wehr setzen muss, der ihr anvertraut: „Ihr Sein ereignet sich jetzt, da ich es Ihnen ausgehändigt habe.“ (Ebd.) Damit überschreiben die Verfallserscheinungen der Jetztzeit die Bedeutungsinhalte vergangener Bildmomente, während die soziale Integrität und ökonomische Stabilität der Massengesellschaft wie auch die Durchmechanisierung postmoderner Lebensbedingungen sich als äußerst bedrohlich erweisen. Folgt Jelinek Benjamins kulturkritischen Erkenntnisabsichten, so steigert sich in ihrem Werk die ökologische Gefährdung des Menschen und seiner Lebenswelt, wobei die Allegorien von verseuchter Natur und todbringender Bodenkultur bis in die Fundamente der

⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. II/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 379.

menschlichen Nahrungskette verlagert werden. „Da will man etwas Gutes aus dem Supermarktregal fürs Mittagessen holen, und wer spricht uns ganz ungeniert an? Der Tod. Der Tod im Gemüse, der Tod im Fisch, der Tod im Obst.“ (TM IV 86)

Wie vor ihr Benjamin oder Baudelaire, gelingt es Jelinek in ihren besten Texten, die gewaltsame Zertrümmerung natürlicher und kultureller Werte zu vergegenwärtigen, indem ein textuell inszeniertes „Zusammenspiel von Anklängen, Gerüchen und Farben“⁹ den Schock einleitet. Dieser setzt allerdings den Rückblick auf längst vergessene Kulturmomente und die Vorwegnahme hybrider Zeichenkonstellationen voraus, die die neuen Wahrnehmungsmodi entfesseln und in denen das kollektive Gedächtnis in das Gespenst kultureller Verwesung übergeht. So ist es dieser von innen gesteuerte ‚Destruktionstrieb‘ in Jelineks Textbildern, der ihren Sprachgebrauch in eine Ästhetik der Gewalt und Todesverfallenheit rückt. Die Gewissheit des Überschreitens aller ästhetischen Horizonte zur Vernichtung des Zeichens bestätigt sich im Schlussteil des zweiten Prinzessinnendramas, wenn der Prinz Dornröschen verkündet:

Doch um zu verstehen, was mit den Toten geschieht, müßten wir im Grunde einen Schritt darüber hinaus tun, wir müßten selber tot sein. Es genügt nicht, über den Tod zu sprechen. Man müßte ja leben, um über ihn zu sprechen. [...] Wir haben es jetzt aber immerhin geschafft, uns von unseren Körpern zu lösen und trotzdem nicht tot zu sein. (TM II 38)

Die Autorin entwickelt damit einen eigenen Bildraum struktureller Gewalt, in dem der Sexualtrieb und die Antagonismen zwischen Generationen und Geschlechtern mit den Ausdrucksformen realer und fiktiver Gewaltanwendung zusammentreffen und ihre Zuspitzung erfahren. Gleichwohl setzt dieses Projekt von Gewalt und Gegengewalt in den Zeichen voraus, dass der Textkörper zur Zeichenmasse mutiert, die innerlich zerbröselt.¹⁰ Selbst die elementarsten Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses – Liebe, Leben, Leid und Tod – erfahren eine krisenhafte Gefahr. Folglich bekriegen sich Jelineks Untote und Vampire, die wegen ihrer Scheinlebendigkeit den leiblichen Begierden enthoben sein müssen, um der Maxime Rechnung zu tragen, dass der ureigenste Anlass für Gewalt in der Sprachschöpfung oder im Schreibakt liegt.¹¹

Die Liebe tönt und tröstet, falls sie erwidert wird, ansonsten nur: Grund zu neuer Unruhe und Schwierigkeit beim Schreiben, dann wird die Liebe wortreich bestritten, von irgendwas muß man ja seinen Lebensunterhalt bestreiten, wenn es sonst keine Unterhaltung gibt. Bestritten, notfalls sogar von einer Wand, von der einem nichts zurückkommt. Vor allem, wenn sie durchsichtig ist. (TM V 112)

Jelinek deutet hier an, dass der Drang zum Diskurs den Abbruch der Liebe erfordert, damit diese in einem individuellen Schreibakt vehement beklagt und „wortreich bestritten“ werden kann. Dadurch gestattet die Autorin der weiblichen Sexualität keine Erfüllung mehr, zumal die Zusammenkunft der Geschlechter nur noch den Trieb zum weiblichen Schreiben gewaltsam unterdrückt. Ein Verlangen geht von der weiblichen Seite aus, das nicht mehr auf den Vollzug des Geschlechtstriebes bedacht ist, sondern sich die Aufgabe stellt, mit immer heftigerer Kraftentfaltung die Topoi der abendländischen Kultur neu zu beschriften. Ausdrücklich lehnt sich das weibliche Schreiben – als *écriture féminine* anzusehen – gegen die männliche Verfügungsgewalt über die Archive der Erinnerungskultur auf. Jedoch nimmt

⁹ Fürnkäs, Josef: „Aura.“ In: Opitz, Martin u. Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 135.

¹⁰ Vgl. Lücke, Bärbel: „Denkbewegungen, Schreibbewegungen, Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie – Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen I-III*.“ In: Gruber, Bettina u. Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005. S. 107-136, hier S. 111 f.

¹¹ Vgl. Lücke, Bärbel: „Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen IV. Jackie* und *Der Tod und das Mädchen V. Die Wand*.“ In: *Literatur für Leser* 1 (2004). 27. Jg. S. 22-41.

diese weibliche Gegenmacht die Form des Traumgebildes oder Simulacrums an, weil ihre Wortfluten aus einem instabilen Zeichenarchiv geschöpft werden und nur noch rissige oder beschädigte Textbilder generieren.

4. MACHT UND GEWALT: *TEMA CON VARIAZIONI*

Die generationsbedingte, genderbezogene und psychosoziale Gewalt, die Jelinek in der Sprache des kulturellen Gedächtnisses verortet, beruht vorwiegend auf miteinander unvereinbaren Schichten historischer und visueller Zeichen. Jelineks Texte erweisen sich insofern als in der stilistischen Nachfolge Kafkas stehend, als sie die Fixierung des kulturellen Gedächtnisses auf die Sprach- und Diskursmaschinerie zurückführt, die eine zentrale Rolle in Giorgio Agambens Deutung von *In der Strafkolonie* spielt. Dort heißt es in der *Idee der Sprache II*, die Ingeborg Bachmann gewidmet ist: „Kafkas Legende [...] wird um vieles klarer, wenn man begreift, daß der Folterapparat, der von dem früheren Kommandanten erfunden wurde, in Wirklichkeit die Sprache ist.“¹² Dieses Ringen um die Macht über die todbringende Sprache bestätigt sich in *Tod und das Mädchen III*, wenn die Schriftstellerin Rosamunde und ihr Liebhaber Fulvio sich einen Streit über die Redegewalt liefern:

Ein Fest ist immer da, das uns ruft. So, Rosamunde. Danach ist ihre Zunge die Rede nicht wert, die sie so lose geführt hat. Alles nur Show. Die Zunge schneid ich dir ab, und wo ist jetzt das Wort? Siehst du, weg ist es! Das Wort wird jetzt ganz bestimmt nicht mehr so schlimm sein, wie du es erzogen hast. Es ist nun nichts als ein lästiger Eingeladener, der nicht gehen will. (TM III 53)

Im Kampf der Liebenden bemisst sich die Kriegskunst nach *seiner* Macht, *ihre* Rede zu beseitigen, was darin gipfelt, dass Fulvio Rosamundes Zunge herauszuschneiden begehrt, um sich ihren Schuldzuweisungen zu entziehen. Damit verwandelt sich der ‚rosige Mund‘ der Titelheldin in eine Blutspur, die die Verwundbarkeit des gesprochenen Wortes symbolisiert und dieses den Schriftzeichen gegenüberstellt, die als Gedächtnismedium der bedrohten Schriftstellerin noch verbleiben. Deutlich hebt das Mittelstück in der Serie die Opferposition der Schriftstellerin hervor, deren Artikulationsvermögen zur Bedeutungslosigkeit, zur Leerstelle im inneren Kern der Zeichen verkommt: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts.“ (TM III 61) Damit sagt das Schicksal Rosamundes aus: Es geht nicht ohne Verstümmelungen ab, wenn an die Stelle des lebendigen Sprechens ein stummer Text tritt.

Neben der Ächtung der weiblichen Stimme erhärten die Beschäftigung mit einer als weibliche Opposition gegen die patriarchalischen Denk- und Erkenntnisstrukturen zu verstehenden *écriture féminine*¹³, der Wassertod der Protagonistin sowie das Kommen und Gehen multipler Lebenspartner den Eindruck, dass dieses Stück als Kontrafaktur zu Ingeborg Bachmanns monologischer Erzählung *Undine geht* gelesen werden kann. Des Weiteren lässt sich die subtile Verzahnung der Prinzessinnendramen daran bemessen, wie Jelinek in *Rosamunde* auf das Verhängnis Mary Jo Kopechnes in *Jackie* anspielt, deren noch unaufgeklärter Unfalltod am 18.07.1969 allen Ambitionen Edward Kennedys auf das amerikanische Präsidentenamt ein jähes Ende bereitet: „Der arme kleine blonde Fisch blieb zurück, unten, Mary Jo. [...] Dann war es aus mit den Karrieren in der Familie.“ (TM IV 69)

Nicht nur speisen sich Jelineks Darstellungen vom Zwang gegen Frauen aus dem gesamten Spektrum abendländischer Textartefakte und Bildtraditionen, sondern sie bündeln auch disparates Zeichenmaterial in komplexen Konstellationen, die mit dem Verfahren der ‚Telescopage‘ korrelieren, das Benjamin im Konvolut der *Passagenarbeit* erwähnt:

¹² Agamben, Giorgio: *Die Idee der Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 121.

¹³ Vgl. Kafitz, Dieter: *Literaturtheorien in der textanalytischen Praxis*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S. 79 f.

„Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“¹⁴. Kontrastiv zur Montage ist die Telescopage mit sowohl zeitlichen als auch räumlichen Palimpsestballungen in Verbindung zu bringen, die gleich einer Massenkarambolage auf der Autobahn die Konstituenten des Zeichenmaterials ineinander eingekellt zurücklassen. Da diese ‚Zusammenstöße‘ unvorhergesehene Bedeutungsparameter stiften, dienen Jelineks Neologismen sowie ihre Satzverwerfungen und semantischen ‚Kalauer‘ einem kulturkritischen Kalkül, das sich ebenfalls an die Demontage der klassischen Ontologie in Heideggers *Sein und Zeit* anlehnt.

Im Hinblick auf ihren skeptischen Umgang mit dem Kulturerbe bedient sich Jelinek des Seins-zum-Tode aus Heideggers Philosophie und präsentiert Schneewittchen in *Tod und das Mädchen I* als eine im Wald Verirrte, die vergeblich nach den drei Kategorien der platonischen Schönheitslehre sucht: nach dem Wahren, Schönen und Guten. Als Opfer des von ihrer Stiefmutter verhängten Bannes ist die Märchenfigur ebenfalls dem Jäger ausgeliefert, der emblematisch für die Todesgewalt gegen alle Naturwesen steht, zu denen auch das vermisste Mädchen gehört. Damit erfahren bürgerliche Illusionen von der beschützenden Elternschaft ihre unmittelbare Rücknahme, da hier Stiefmutter und Jäger Täterpositionen gegenüber der phantasiereichen Tochter einnehmen. Schicksalhaft teilt der Jäger Schneewittchen die schlichte Wahrheit mit, die von kultischen sowie kulturellen Mutmaßungen bezüglich der Ausnahmeverstellung des Todesmoments überdeckt scheint: nämlich dass der Tod das Aussetzen aller Temporalität bedeute und nicht das Eingehen in einen besseren Seinszustand. Analog kommentieren die Sieben Zwerge, die nicht zufällig die sieben Formen der Wahrheitsfindung in der *Nikomachischen Ethik* versinnbildlichen¹⁵, Schneewittchens Unvermögen, die platonischen Kategorien im Märchenwald zu verorten. Sie weisen darauf hin, dass ihr, der Guten und Schönen, der Sinn für Zeit und Raum abgeht:

Da geht sie hin, die Gute. Dabei hätte sie uns rechtzeitig finden können, wenn sie ihre Wanderkarte nicht die ganze Zeit verkehrt herum gehalten hätte. Was die Schönheit für Täler gehalten hat, waren in Wirklichkeit Berge. Nur das Gute kann Berge versetzen, manchmal auch der Glaube, die Schönheit kanns jedenfalls nicht. Sie kann die Berge meilenweit verfehlen, auch wenns sieben Stück davon gibt. Die Berge waren, wo sie schon immer waren, bloß die Schönheit war leider am falschen Ort. (TMI 24)

Jelineks Ironie mag hier als ein Hinweis auf die Dialektik zwischen der Natur als Erscheinungsbild für die Außenwelt und den ideellen Triebkräften gedeutet werden, die das Ausscheren der menschlichen Phantasie anstiften. Infolge der Einbildungskraft entstehen zum einen die Überzeugung, mittels des Glaubens „Berge versetzen“ zu können, und zum anderen das Begehren, die Welt dank einer Überfülle von Zeichenordnungen zu unterjochen. Zweifellos wird Schneewittchen zum Opfer der Machtverschiebungen innerhalb der Zeichenordnungen, zumal sie selbst eine ideelle Schönheit verkörpert, die Wanderkarten nicht entziffern und den dialektischen Bildern nicht auf die Spur kommen kann, in denen kulturelle Ausformungen und sinnliche Regungen ihren innerweltlichen Bezug zueinander finden.

5. HYBRIDITÄT UND DIE TRANSFORMATION DER WAHRNEHMUNG

Die Veränderungen der Apperzeption, denen Jelineks postmoderne Textbilder zugrunde liegen, sind mit den Transformationen zu vergleichen, die in den technologischen Medien im

¹⁴ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. S. 588.

¹⁵ Im dritten Kapitel des sechsten Buches der *Nikomachischen Ethik* führt Aristoteles sieben Möglichkeiten der Wahrheitsfindung auf, allerdings führen nur fünf – *Kunst, Wissenschaft, Klugheit, Weisheit* und *Verstand* – zum Erfolg, während *Vermutung* und *Meinung* als fehlerhaft gelten. Kommt Schneewittchen an exponierter Stelle in Jelineks *Die Klavierspielerin* vor, so ist in diesem ersten Prinzessinnendrama möglicherweise auch eine versteckte Anspielung auf die letzten Abschnitte von Bachmanns 1961 erschienener Erzählung „Ein Wildermuth“ zu sehen, in der die Märchenfigur zum beiläufigen Symbol für das Misslingen der Wahrheit in der Rechtsprechung wird.

20. Jahrhundert festgestellt werden.¹⁶ Auf Grund der zunehmenden Mediatisierung der Datenströme liegt eine schier beliebige Verfügbarkeit von Bildern, Klängen und Schriften vor, die das Auge kaum bewältigen kann und die Sinne überfordert. Beobachterinstanzen sind dazu angehalten, sich bestimmter Modi der Perspektivierung von Welt zu bedienen, die nicht nur von der Stofflichkeit der Zeichenverhältnisse losgelöst sind, sondern auch nicht mehr auf einen natürlichen Ursprung verweisen und Realitätsbezüge vorspiegeln. Zum Teil gleicht diese Wahrnehmung der transgressiven Optik, die Benjamin als ‚profane Illumination‘ in den kulturellen Räumen konstatiert und die man in den Texten Baudelaires bewundern kann. Dieser Abwandlung der Sehverhältnisse folgen ‚ästhetische‘ Wahrnehmungsregeln, die sich analog zur technologischen Evolution der Medienverhältnisse unentwegt Paradigmenwechsel vorschreiben.

Jelineks hybride Textbilder sind im Hinblick auf die Wahrnehmungskategorien, die auf einem unendlichen Spiel von Signifikanzen beruhen, Ausdrucksformen dieses Wandels. Ihr flexibler Umgang mit den Textkonstituenten bestätigt sich insbesondere in der Metonymisierung der Ausdrucksmittel, die sich von traditionellen Sprach- und Schriftzeichen über visuelle und auditive Codes bis hin zu Erfahrungsinhalten aus der Unterhaltungskultur und den Massenmedien verschieben. Angesichts der gleitenden Zeichenordnungen eröffnet die Autorin Bedeutungsräume, die den Textbildern schockierende Aussagewerte zuweisen oder die seit längerem festgeschriebenen Zeichenwerte von ihrem Standort im Archiv vertreiben. Die Überschreibung der inneren Texturen der Zeichen, in die aktuelle Sinneseindrücke sowie traditionelle Erinnerungsmomente eingearbeitet sind, heben auch neue Erkenntnisstrukturen hervor, die entweder mit Stereotypen oder Kitsch korreliert werden. Insofern erweisen sich Stereotypen in den Werken Jelineks als Zeicheneinsätze, die sich auf der Oberfläche eindimensional geben, jedoch unterhalb der Oberfläche fundamentale Aussagen zur gesellschaftlichen Gewalt oder zum Kalkül erinnerungskultureller Zwänge verbergen.

Vielfach führen Jelineks Parodien Zeichenkonstellationen vor, die sich auf den Leser schockartig verfremdend und zugleich erzieherisch auswirken. Werden diese Zeichenkonstellationen als Agglomeration gesprengter Ideentrümmer wahrgenommen, so machen sich die tiefliegenden Schichten der individuellen Erinnerung als hybride und – dank der fortwährenden Zirkulation der Signifikanten – in sich kreisende Diskursflächen bemerkbar, die mit der Macht des kollektiven Gedächtnismonopols verstrickt sind. Speziell die entstellten *Images* der Gegenwart schreiben sich in die Vergangenheit ein. Deshalb gelten Ablagerungen im kulturellen Gedächtnis als Allegorien für den Tod der Bedeutung sowie das Unheil einer sinnentleerten Überlieferung. Als Reminiszenzen gehören die Rückstände zur Phantasmagorik, weil Jelinek es zum Erkenntnisprogramm macht, nicht zusammenhängende Raumkonfigurationen und nicht kohärente Zeitschichten mittels hybrider Denkfiguren in den Blick zu heben.

Aus dieser Perspektive gesehen, lassen sich Jelineks widersprüchliche Sprachzeichen in *Technocodes* transformieren, die sich unmittelbar an das kritische Potenzial der dialektischen Bilder anschließen. Von Vilém Flusser in seinen theoretischen Schriften vorgestellt¹⁷, sind *Technocodes* heterogene Zeichenordnungen, die auf eine geteilte Leinwand projiziert werden und dort als gespaltene *Images* aufstrahlen, die verzerrte Aussagen nach sich ziehen. Zwar impliziert dieses Modell, dass die Zeichenkonstituenten dieselbe Oberfläche teilen, doch erfolgt eine Abspaltung der Referenten von ihren Abbildern, so dass die Signifikanten frei

¹⁶ Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 53-90.

¹⁷ Vgl. Schöttker, Detlev (Hg.): *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*. Stuttgart: UTB 1999. S. 194-199.

zirkulieren. Dadurch strukturiert sich die Wahrnehmungsfläche des Textes – oder gestaltet sich zumindest die durch sie erzeugte Textperformanz – zur rissigen Erkenntnismauer.

Du hast Dir das etwas zu allgemein vorgestellt, aber du hast es nicht begriffen. Und du hast es nicht auf den Begriff bringen können und du hast den Begriff nicht auf den Punkt bringen können, und jetzt ist der Punkt zu einer Wand vor deinem Kopf geworden, und nicht einmal die kannst du sehen! (TM V 119)

Wegen der Widerstände gegen die herkömmlichen Zeichenverhältnisse sehen sich diese häufig der Gefahr der Selbstzerstückelung und des Unsichtbarwerdens ausgesetzt, wie das fünfte Drama in der Serie deutlich zum Ausdruck bringt. Weil Jelineks stereotype Textbilder sich von festlegbaren Signifikaten abwenden und überdies unendliche Zeichenassoziationen¹⁸ provozieren, wirken sie subversiv auf alle mimetischen Abbildungsverhältnisse. Entweder als dialektische Bilder oder als *Technocodes* dekodierbar, bilden hybride Zeichenformationen Archive, deren Trümmer vollständig abgemessen werden müssen, bis sich ein temporärer Sinn einstellt, der alsbald der Zersetzung anheim gegeben wird.

Jelineks Texte gestalten sich so zu Kampffeldern, auf denen der Leser gewaltsam gegen das Zeichenmaterial vorgeht, um sich den Weg zum Erkenntnisziel zu bahnen. Gleich Jackie, deren zeitloses Witwenbild sich zum erinnerungskulturellen Vampir wandelt, und Schneewittchen, die auf der Suche nach dem Wahren, Schönen und Guten den Weg verfehlt, begegnen sich Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath an einer unsichtbaren Wand, die die Erkenntnis- und Sprachgrenze der abendländischen Ideengeschichte symbolisiert. Tragischerweise muss das auf dieser Wand vernommene Orakel als Rätsel erscheinen, das die Allwissenheit der lebendigen Toten dem Autismus der toten Lebenden gegenüberstellt.

Wem ihr jetzt erlaubt der abgeschiedenen Toten, sich dem Blut zu nahn, der wird euch auch Wahres erzählen. Aber wem ihr es verwehrt, der wird stillschweigend zurückgehn. (TM V 140)

Jenseits der unsichtbaren Wand leuchten Bildumrisse, möglicherweise sogar Sinndeutungen für die existenziellen Drohungen auf, die auf den Schlachtfeldern des poststrukturalistischen Denkens zum Vorschein kommen. Doch sind die Schatten hinter der Wand von allen übrigen Ablagerungen im Archiv zu separieren: Sie tragen keine Spuren der Gewalt oder der Todesverfallenheit, die sie für unsere temporal kodierten Zeichenordnungen lesbar machen würden. Ohne die Beschädigungen, die der Dialektik von Gewalt und Gegengewalt zuzuweisen sind und die Erinnerungsverweise als Einkerbungen in die Zeichen ritzen, bleiben die Wahrheitsverweise in den Textbildern verhüllt.

¹⁸ Vgl. Hanssen, Beatrice: *Critique of Violence. Between Postructuralism and Critical Theory*. London, New York: Routledge 2000. S. 227.

SIGLENVERZEICHNIS

WN	Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften
CS	Clara S.
BT	Burgtheater
KMF	Krankheit oder Moderne Frauen
PA	Präsident Abendwind
WH	Wolken.Heim.
TA	Totenauberg
RS	Raststätte oder Sie machens alle
ST	Stecken, Stab und Stangl
SP	Ein Sportstück
ER	er nicht als er (zu, mit Robert Walser)
DS	Das Schweigen
DL	Das Lebewohl
MN	Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes
IA	In den Alpen
PD	Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I-V. Bestehend aus:
TM I	Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)
TM II	Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)
TM III	Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)
TM IV	Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)
TM V	Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)

DW	Das Werk
BL	Bambiland
BA	Babel
UMS	Ulrike Maria Stuart
KT	Die Kinder der Toten

BIOBIBLIOGRAPHISCHE NOTIZEN

Evelyn Annuß

Literatur- und Theaterwissenschaftlerin; zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Derzeit beschäftigt mit einem Forschungsprojekt zu chorischen Auftrittformen im nationalsozialistischen Theater sowie einem Ausstellungsprojekt „Stagings Made in Namibia“ zu visuellen Politiken im postkolonialen Kontext.

Arbeitsschwerpunkte: u.a. nichtdramatisches Theater, Rhetorik der Darstellung, Thingspiel. Zuletzt veröffentlicht: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens* (Fink 2007, 2. Aufl.); „Echo. Celans Nachruf auf Heideggers Drama.“ In: Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (Hgg.): *Latenz – 30 Annäherungen an einen Begriff*. Kadmos 2007; „Kein Gesicht unter der Maske. Heiner Müllers Lessing.“ In: Ruschkowski, Claudia/Storch, Wolfgang (Hgg.): *Heiner Müller Werkstatt. Theater der Zeit* 2007; „Race and Space“, *Polar* 2, Campus 2007; „Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks *Die Wand*.“ In: Janke, Pia (Hg.): „*Ich will kein Theater*“. *Mediale Überschreitungen*. Praesens 2007; „Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel.“ In: Monfort, Anne/Tigges, Stefan (Hgg.): *Dramatische Transformationen*. Transcript 2007.

Inge Arteel

Studium der Germanistik und Anglistik in Gent, Eichstätt und Wien. Promotion 2004 an der *Vrije Universiteit Brussel* (VUB). Seit Oktober 2004 Forschungsstelle des *Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek-Vlaanderen* an der *Vrije Universiteit Brussel*.

Forschungsschwerpunkte: neuere österreichische Literatur und Theater, Subjekttheorie, *Gender Studies*. Aktuelle Forschungsprojekte: 2004-2007: *Posthumanistische Figurationen von Subjektivität in der zeitgenössischen österreichischen Literatur* (Kerschbaumer, Winkler). 2007-2010: *Menschlich, unmenschlich – Inszenierungen von Gewalt und Schmerz in der neueren deutschsprachigen Literatur in Bezug auf die Kategorie des ‚Menschlichen‘* (Jelinek, Tabori, Franzobel).

Wichtigste Publikationen: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hgg.): *„Rufen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*. Bielefeld: Aisthesis 2002. *„gefaltet, entfaltet“. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988-1998*. Bielefeld: Aisthesis 2007. „Elfriede Jelineks kinematographisches Theater.“ In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007.

iarteel@vub.ac.be

Nina Birkner

Studium der Diplom-Dramaturgie an der LMU München und der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Diplom 2002 mit Prädikat, anschließend bis 2004 Dramaturgin an den Wuppertaler Bühnen. Seit 2004 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg bei Prof. Dr. York-Gothart Mix. Dissertation zum deutschsprachigen Künstlerdrama im 20. Jahrhundert. Publikationen zur Theater- und Mediengeschichte.

Susanne Böhmisch

Studium der Germanistik und Romanistik in Frankreich. 2005 Promotion über das Abjekte bei Elfriede Jelinek und Elfriede Czurda. 2004-2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität St. Etienne. Seit 2007 Dozentin am Institut für Germanistik der Universität Aix en Provence. Forschungsschwerpunkte: Subversive Ästhetik des Lachens; *Gender Studies*; kulturelle Normen und Tabus (Schmutz, Inzest); österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts.

Publikationen (Auswahl): „Rire, féminin et abjection dans *Maladie ou Femmes Modernes* d’Elfriede Jelinek.“ In: *La Rhétorique au Féminin*, sous la direction d’Annette Hayward, Editions Nota Bene, Quebec, 2006, S. 447-460; „Eclats de rire dans *Dada Berlin*.“ In: *Dada Berlin. Une révolution culturelle?*, ouvrage collectif coordonné par Françoise Lartillot, Editions du temps, Nantes, 2005, S.135-153; „Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann.“ In: Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl, Yasmin Hoffmann (Hgg.): *Aug’ um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002, S. 215-230.

Gabriele Dürbeck

Studium der Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaft in Köln und München, 1996 Promotion in Hamburg, 1995-2001 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Germanistik der Universität Rostock, 2002 und 2003 Fellow und wissenschaftliche Mitarbeiterin am „Graduiertenkolleg für Reiseliteratur und Kulturanthropologie“ in Paderborn. 2004 Habilitation im Fach „Neuere deutsche Literaturwissenschaft“, 2004-2007 Professurvertretungen in Neuerer deutscher Literatur an den Universitäten Rostock, Wuppertal und Hamburg.

Publikationen (Auswahl): *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen: Niemeyer 1998. *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815-1914*. Tübingen: Niemeyer 2007. „Ideologiekritik im postdramatischen Theater: Thirza Brunckens Uraufführung von Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*.“ In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook* 5 (2006), S. 102-123.

Thomas Ernst

studierte Philosophie und Germanistik in Duisburg, Berlin, Bochum und Löwen/Belgien. Zu seinen Veröffentlichungen zählen *Popliteratur* (2001/2005), zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und Literaturtheorie sowie – als Mitherausgeber – *Wissenschaft und Macht* (2004) und *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart* (2008). Ebenfalls 2008 promovierte er an der Universität Trier mit einer Untersuchung zum Thema *Pop, Minoritäten, Untergrund. Subversive Konzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa*. 2005 arbeitete er als Gastwissenschaftler an der Columbia University in New York, zudem nahm er Lehrtätigkeiten an den Universitäten in Duisburg, Trier, Löwen/Belgien und an der Popakademie Mannheim wahr.

Weitere Informationen unter www.thomasernt.net.

Andrea Geier

Seit Okt. 2004 wiss. Assistentin am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps Universität Marburg. Dissertation im Rahmen des Tübinger Graduiertenkollegs „Pragmatisierung/Entpragmatisierung“: *„Gewalt“ und „Geschlecht“. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre* (Tübingen 2005). Aktuelle Forschungsprojekte zu „Wende“-Literatur“ und „Antisemitismus als Kulturkritik“. Publikationen zu Jelinek u.a. *„Weiterschreiben, Überschreiben, Zerschreiben. Affirmation in Dramen- und Prosatexten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz.“* In: *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Hg. von Ilse

Nagelschmidt et al. Frankfurt a.M. 2002, S. 223-246. „/Das ist doch keinen Nobelpreis wert!/ Über literarische Wertung und Kanonisierung am Beispiel der Nobelpreisverleihung an Elfriede Jelinek im Jahr 2004.“ In: *Der Deutschunterricht* 1/2006, S. 91-96.
geiera@staff.uni-marburg.de; weitere Informationen: <http://www.andrea-geier.de>.

Ulrike Haß

Studium der Germanistik, Politik, Psychologie in Berlin. Lektorin, Dramaturgin, Theaterwissenschaftlerin. Seit 1999 Professorin für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Theatergeschichte als Mediengeschichte, Ästhetik des Gegenwartstheaters. Zahlreiche Aufsätze zu: Jelinek, Müller, Schleef, Theater an der Ruhr. Projektleitungen: „Theater ist Forschung“. Mitherausgeberin des Jahrbuchs für das Theater im Ruhrgebiet: *Theater über Tage* (seit 2000) bzw. *Schauplatz Ruhr* (seit 2007). Gemeinsam mit Thomas Oberender und dem Schauspielhaus Bochum Herausgeberin von: *Gott gegen Geld. Zur Zukunft des Politischen I* (Berlin 2002); *Krieg der Propheten. Zur Zukunft des Politischen II* (Berlin 2004). Zuletzt: Veröffentlichung der Habilitationsschrift: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform* (München 2005). Als alleinige Herausgeberin: *Ende der Vorstellung. Heiner Müller: Bildbeschreibung* (Berlin 2005).

Urte Helduser

Dr. phil., wissenschaftliche Assistentin am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg, Arbeitsschwerpunkte: *Gender Studies*, Ästhetische Moderne um 1900, Literatur und Medizingeschichte. Letzte Publikationen: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln/Weimar 2005; *under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt a.M. 2004 (hg. zusammen mit Daniela Marx, Tanja Paulitz u. Katharina Pühl).
helduser@staff.uni-marburg.de

Viktoria Helfer

Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Transnationale Germanistik und Komparatistik an den Universitäten in München, Straßburg und Szeged. Freiberufliche Übersetzerin in den Sprachen Deutsch und Ungarisch. Magisterarbeit über „Tradition und Dekonstruktion“ in Elfriede Jelineks österreichischen Satiren. Publikation zum Thema: „(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in ‚Burgtheater‘ und ‚Präsident Abendwind.‘“ In: *Positionen der Jelinek-Forschung* (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 74), hg. von Claus Zittel und Marian Holona, Bern 2008. Zurzeit Promotionsarbeit über die Sprachkrise bei Fritz Mauthner, Karl Kraus und Ludwig Wittgenstein aus systemtheoretischer Sicht.

Nicole Kandioler

Studium der Romanistik und Slawistik an der Universität Wien. Forschungsinteressen: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts; österreichischer Film, insbesondere *Found footage*. Dissertationsprojekt im Bereich der *Cultural Studies*: Identitätskonstruktionen im polnischen und tschechischen Film seit 1989. Seit 2004 als Deutschlektorin an der Germanistik der Universität Rouen tätig. Mitglied der Forschungsgruppe CR2A (*Centre des recherches sur l'Autriche et l'Allemagne*), Teilnahme an und Co-Organisation von internationalen Tagungen zum Thema zeitgenössisches Theater und Elfriede Jelinek. Übersetzungen aus dem Französischen, Tschechischen und Polnischen. 2006 Förderung der Stadt Wien für die Übersetzung von Olivier Cadiots *Fairy Queen*.

Stefan Krammer

Dr. phil., Studium der Deutschen Philologie, Theaterwissenschaft, Mathematik und Linguistik in Wien und Lancaster. Arbeitete als Lektor an der Universität in Reading und in Rom, derzeit

wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Wien, dort auch Leiter des Fachdidaktischen Zentrums Deutsch.

Arbeitsschwerpunkte: Österreichische Literatur (insbes. des 20. und 21. Jahrhunderts), Deutschdidaktik, Semiotik, Dramen- und Theatertheorie, Gender. Publikationen (Auswahl): „*redet nicht von Schweigen ...*“. *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg 2003; *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien 2007. Diverse Aufsätze, insbesondere zu Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und zur Wiener Avantgarde.

Véronique Liard

Professorin an der Université de Bourgogne, Dijon, Frankreich. Habilitationsschrift über *Die Krise der Kultur in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Mitglied der AGES und der IVG. Schwerpunkte: Kulturphilosophie, Literaturpsychologie, Körperdarstellungen und -inszenierungen.

Publikationen über Carl Gustav Jung (*C.G. Jung „Kulturphilosoph“*. Paris: Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007), Friedrich Dürrenmatt, Hermann Broch und Elfriede Jelinek.

Gunther Martens

Dr. phil. mit Forschungsstelle des Flämischen Forschungsfonds FWO am Institut für Germanistik der Universität Gent. Studium der Germanistik und Anglistik an den Universitäten Gent und Eichstätt. Interuniversitäres Aufbaustudium Literaturwissenschaft in Antwerpen, Gent, Brüssel, Leuven. 2007-2008 Lehrstuhlvertretung für Allgemeine Literaturwissenschaft an der *Vrije Universiteit Brussel*.

Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne, Literaturtheorie, Narratologie, Rhetorik, Literatur und Ethik. Publikationen insbesondere zu Musil, Broch, Kraus, Heine, Jelinek, Wolf Haas und zur Rhetorik und Pragmatik der Polemik. Als Mitherausgeber: *Musil anders* (2005), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde* (2006), *Narrative (Un)Reliability* (im Druck). (Mit-)Organisation von Tagungen und Workshops zu Robert Musil (2002), Narratologie (2007, 2008) und Europa in Avantgarde und Moderne (2008).

Heidy Margrit Müller

promovierte 1983 an der Universität Basel, wo sie 1992 auch habilitiert wurde. Ab 1984 arbeitete sie als *Taallector* an der Universität Gent (Belgien). 1991 erhielt sie eine Forschungsstelle des *Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek*. Seit 1996 ist sie Professorin für deutschsprachige Literatur an der *Vrije Universiteit Brussel*. Doktorarbeit über *Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945-1981)* (Königstein im Taunus 1984). Habilitationsschrift: *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935* (München 1991). Zahlreiche Publikationen über deutschsprachige Literatur. Forschungsschwerpunkte: Literarische Werke von Autor(inn)en jüdischer Herkunft; deutschsprachige Autorinnen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts; Orientalismus und Islam in der europäischen Literatur; Jugendliteratur.

E-Mail: hmuller@vub.ac.be

Barbara Obst

studierte Germanistik, Anglistik und anschließend Europäische Hochschulstudien an der *Université Libre de Bruxelles*. Nach langjähriger Tätigkeit im Bereich des *E-Learnings* ist sie jetzt Assistentin im Fachbereich Germanistik an der *Université Libre de Bruxelles*. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die Genderproblematik. Sie promoviert über die Geschlechterperspektive in Kriminalromanen deutscher Autorinnen ab 1990.

Katharina Pewny

Theater-, und Literaturwissenschaftlerin, seit 1992 Universitätslektorin an der Universität Wien, 2003-2006 Forschung zu *Diskurse der Ruhe* im APART-Programm der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007 wissenschaftliche Mitarbeit an der Universität Hamburg, derzeit Arbeit am Habilitationsprojekt *Performing the Precarious. Analyzing and theorizing the Performing Arts in the New Millennium* als Elise Richter-Forscherin des Austrian Science Fund, Gastwissenschaftlerin am Zentrum für *Performance Studies* der Universität Hamburg und Lehrende an der Kunstuniversität Graz. Forschung, Lehre und Kongressveranstaltung an zahlreichen europäischen Universitäten und Forschungsinstituten und an der University of California/ Los Angeles. Dissertation/Buchpublikation zu Gender-Konstruktionen im Gegenwartstheater. Neueste Publikation (Herausgabe): *Performance Politik Gender*. Wien 2007.

Ester Saletta

Studium der Anglistik und Germanistik an der Universität Bergamo; 1999-2000 Stipendiatin der ÖAD; 2000-2004 Doktoratsstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien unter der wissenschaftlichen Betreuung von Wendelin Schmidt-Dengler; 2001-2004 Lektorin für Italienisch an dem Sprachenzentrum der Uni Wien, 2005 Stipendiatin des Magistrats der Stadt Wien; derzeit Mitarbeiterin der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Bergamo für den Bereich "Equal Opportunities: Gender-Studies in Law & Literature". Verfasserin von italienischen und deutschen Aufsätzen, Rezensionen, Konferenzbeiträgen und Büchern: *Die Imagination des Weiblichen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, „*Friedrich Hebbels und Hermann Brochs Frauengestalten in Richtung [der] Gender-Studies*“, „*Immaginare il femminile. La signorina Else di Arthur Schnitzler nella letteratura austriaca del Primo Dopoguerra*“, „*Letteratura e Pari Opportunità. Un discorso interdisciplinare*“ und „*Racconti viennesi/Wiener Geschichten*“. Forschungsschwerpunkte: die Wiener Literatur der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, Hermann Broch, Friedrich Hebbel und die österreichische Frauenliteratur der Gegenwart, insbesondere Elfriede Jelinek.

Christina Schmidt

Während des Studiums der Philosophie, Theater- und Literaturwissenschaft an der Freien Universität und der Humboldt-Universität Berlin engagiert für Arbeiten in der freien Theaterszene. Nach dem Studium Stipendiatin des Graduiertenkollegs ‚Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung‘ in Frankfurt/Main. Neben der Dissertation über die ‚Szenografie des Chors‘ im Theater Einar Schleefs Organisation von Workshops sowie einer Ausstellung zu Heiner Müllers Handschriften. Derzeit Lehrbeauftragte am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Artikel und Aufsätze zum Gegenwartstheater, zur Ästhetik des Chors, zu Jelinek und Schleef.

Moritz Schramm

Studium der Germanistik, Politikwissenschaft und Philosophie an der Freien Universität Berlin, an der Universität Aarhus, der Universität Kopenhagen und in Genf. 1999-2002: Doktorand an der Universität Kopenhagen, Institut für Literaturwissenschaft. Promotion 2003 (*Kafkas Kampf um Anerkennung*). Von 2003 bis 2006 Postdoc-Mandat mit einem Forschungsprojekt zur deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft, Abteilung Literaturwissenschaft, an der Universität Kopenhagen. Übersetzer aus dem Dänischen, Literaturkritiker für dänische Zeitungen. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Gegenwartsliteratur und zur Literatur des 20. Jahrhunderts, darunter Benn und Kafka. Seit 2008 Assistant Professor an der University of Southern Denmark in Odense.

Karl Ivan Solibakke

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf / University of Maryland.

Geboren in Annapolis, MD (USA). Karl Solibakke schloss 1981 in seinem Heimatland ein Studium der Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Operngeschichte ab. Nach einer langjährigen Tätigkeit als Schulleiter in der Erwachsenenbildung erfolgte 2004 die Promotion an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in Germanistik mit einer interdisziplinären Arbeit: *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Seit 2002 lehrt und forscht er am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Philologie als Assistent von Prof. Dr. Bernd Witte. Im Juni 2005 wurde er in den Vorstand der Internationalen Walter Benjamin Gesellschaft gewählt. Neben seiner Dissertation hat Karl Solibakke Artikel zu Benjamin, Jelinek, Heine, Kafka, Goethe und Uwe Johnson publiziert. Im Herbst 2008 tritt er eine Forschungsprofessur in Deutscher Literatur und Kultur an der Syracuse University im Bundesstaat New York an.

Wolfgang Straub

Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft in Salzburg und Wien, 2001 Promotion. Lebt als freier Literaturwissenschaftler und -kritiker sowie Verlagslektor in Wien. Zahlreiche Buchpublikationen, u.a.: (Hg.) *Gustav Ernst: Theaterstücke 1979-2003*. Wien 2004; (Hg.) *Wegen der Gegend. Literarische Reisen durch Kärnten*. Frankfurt 2004; *Literarischer Führer Österreich*. Frankfurt a.M. 2007.

Mireille Tabah

Germanistikstudium an der *Université Libre de Bruxelles* (ULB). 1988 Promotion. 1990 Oberassistentin, 1996 Teilzeitdozentin, 2000 Vollzeitdozentin für deutsche Sprache und Literatur an der ULB. Mitleiterin der Doktorandenschule *Altérités: littératures, cultures et représentations de la différence*. Forschungsschwerpunkte und Veröffentlichungen: zeitgenössische österreichische Literatur, Literatur von Frauen, literarische Repräsentationen der Shoah, Alteritätsforschung, feministische Literaturwissenschaft und Genderstudien. Buchpublikation: *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk*, 1990. Aufsätze zu Aichinger, Ausländer, Bachmann, Becker, Bernhard, Frisch, Handke, Haushofer, Jelinek, Sebald, Weiss und Wolf.

Gérard Thiériot

Professor der Germanistik an der Universität Lille-III (Frankreich). Doktorarbeit über Franz Xaver Kroetz; Habilitationsschrift über Marieluise Fleißer und das kritische Volksstück. Forschungsschwerpunkt: das deutschsprachige Drama des 20. (und 21.) Jahrhunderts. Veröffentlichungen u.a. zu Fleißer, Kroetz, Mitterer, Specht, Tabori und Schwab, ferner auch zum NS-Drama. Zu Jelinek: „Vers une Critique de la raison virile. Le sport dans les pièces d’Elfriede Jelinek (*Ein Sportstück, In den Alpen*) et les perspectives du théâtre postdramatique.“ In: *Austriaca* 59 (2004); *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. Hg. von Gérard Thiériot. Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2006.

Stefan Tigges

(Dr. phil.), studierte Kultur- und Kunstwissenschaften an der Universität Bremen, lehrte zunächst an der Universität Avignon, arbeitet seit 2004 als DAAD-Lektor an am Institut für Germanistik an der Universität Rouen und ist Mitglied der französisch-österreichisch-deutschen Forschungsgruppe CR2A unter der Leitung von Françoise Rétif. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: europäische Gegenwartsdramatik, Ästhetik des zeitgenössischen (Tanz-)Theaters und der Performancekunst, deutsch-französische Kultur- und Kunstbeziehungen seit 1900.

Dissertation über die europäische Aufführungspraxis am Beispiel von Tschechows *Die Möwe*; arbeitet auch als freier Theaterkritiker (u.a. für *Dokumente*, *Frankfurter Rundschau*). Herausgeber von: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript Verlag 2008.

Sandro Zanetti

Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Basel, Freiburg im Breisgau und Tübingen; 1999-2001 Stipendiat des Graduiertenkollegs „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main; 2001-2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter im SNF-Projekt „Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart“ an der Universität Basel; seither Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin; Promotion 2005 mit „zeitoffen“. *Zur Chronographie Paul Celans*, München 2006. Weitere Publikationen: (Mithg.) *Buchstaben, Bilder, Bytes*, Norderstedt 2004; (Mithg.) „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005; (Mithg.) *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2006; (Mithg.) „System ohne General“. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München 2006; (Mithg.) „Schreiben heißt: sich selber lesen“. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008; Aufsätze u.a. zur Literatur und Kunst der Avantgarde, zu Antonioni, Celan, Goethe, Kleist, Mallarmé, Nietzsche und Rilke; aktuelles Forschungsprojekt zur Poetik von Spätwerken.

